

A SZÖVEGTŐL A SZCENIKÁIG

Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből

I.

**A Régi Magyar Színház
sorozat 6. kötete**

Sorozatszerkesztő:

Demeter Júlia

Kilián István

A SZÖVEGTŐL A SZCENIKÁIG

Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből

I.

Szerkesztette:

Czibula Katalin

Demeter Júlia

Pintér Márta Zsuzsanna



Líceum Kiadó

Eger, 2016

Lektorálta:

Kilián István

ISSN 1586-6866

ISBN 978-615-5621-24-6

© A szerzők, 2016

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Egyetem rektora
Megjelent az EKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Grebely Gergely
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád
Nyomdai előkészítés: Lonsták Márton
Borítóterv: Grebely Gergely

Megjelent: 2016-ban

Készítette: az Eszterházy Károly Egyetem nyomdája
Felelős vezető: Kérészy László

TARTALOM

Bevezető	9
 SZCENIKA, SZÍNPAD, SZÍNREVITEL	 13
VIROVE CZ NÁNDOR Színpad i elemek és valóság a <i>Balassi Menyhárt komédiájában</i>	15
MAGDALÉNA JACKOVÁ Prologues, Choruses and Epilogues in Jesuit School Plays from Provincia Bohemia SJ	31
PAPHÁZI JÁNOS A gödöllői barokk kastélyszínház története	44
SZABÓ ZSÓFIA Élő festmény, beszélő kép Színházi portréfestészet a 18. századi Európában	62
PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA A színházi függönyök ikonológiai programja a 18. század végén	82
VÖRÖS IMRE Iskoladráma – képzeletünk színpadán A cselekmény vizuális megjelenítésének eszközei a dráma szövegében	97
 ZENE A SZÍNPADON	 107
CZIGÁNY ILDIKÓ Az <i>Orlando furioso</i> a 17. századi olasz opera színpadán	109
MALINA JÁNOS Egy érdekes összehasonlítás 1783-ból a prózai és az operai színjátszás eltérő kifejezési lehetőségeiről	115
KÖVÁRI RÉKA A „<i>Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!</i>” című kötetben közölt 18. századi csíksomlyói passiójátékok énekei	123
BAGOSS I EDIT Zenés színház prózában Metastasio melodramái magyar színpadon 1740 és 1810 között	149
HÜRKECZNÉ PÁLYI BRIGITTA Az operett befogadástörténete Budapesten (1875–1899) a korabeli sajtó kritikái tükrében	169

RENEZÁNSZ ÉS BAROKK	179
SZEGEDI ÉSZTER	
Cristoforo Castelletti és az <i>Amarilli</i> három szerzői változata	181
BOGNÁR PÉTER	
A <i>Segesvári töredék</i> és a német nyelvű protestáns drámaköltészet	194
K. KAPOSI KRISZTINA	
A Névtelen <i>Comico-Tragoedia</i> műfaji komplexitása és összefüggése a <i>Drei Lebende und drei Tote</i>-szövegcsoporthal	204
JEAN MARIE VALENTIN	
Vom Humanisten – zum barocken Drama	
Das Straßburger Schultheater und das Bühnenwerk des Caspar Brülöw	231
EVA PAUEROVÁ	
La réception sénéquienne dans le théâtre jésuite de la province tchèque	
Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) comme un disciple du dramaturge romain	243
SZŐKE ESZTER	
Az antik Róma megjelenítése Giangiorgio Trissino <i>Sofonisba</i> című tragédiájában	257
GERENCSÉR ANIKÓ	
Carlo Gozzi <i>Színházi meséinek</i> színrevitele	
A mesei sajátosságok színpadi megjelenítése a Biblioteca Nazionale Marciana	
Gozzi-gyűjteményének kéziratai alapján	270
PETRŐCZI ÉVA	
Miért éppen – Nagybánya?	
Egy bibliai témájú iskoladráma margójára	288
ALENA BOČKOVÁ	
<i>Theatrum Neolatinum</i>. Das lateinische Theater in den böhmischen Ländern	
Vorstellung einer neuen Editionsreihe und ihrer ersten Bände	298
BARTÓK ZSÓFIA ÁGNES	
„Practica more conclusionis”	
Egy égi per és funkciói az <i>Érdy-kódex</i>ben	314
KILIÁN ISTVÁN	
Három színjáték az egri jezsuita diákszínpadon	330



BEVEZETŐ

Akik érdeklődnek a magyar dráma és színház története iránt, jól tudják, hogy az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének régi magyar drámakutató-csoportja három évente tudományos konferenciát rendez a téma kutatóinak. A programsorozat 1988-ban indult, 2015-ben már a tizedik, jubileumi konferenciára került sor. Az első két konferencia színhelye Noszvaj volt, a további négy konferenciának Eger adott otthont (1994-től már külföldi kutatók is bekapcsolódtak a programba), az utóbbiakat a határon túli magyar egyetemek irodalomtudományi tanszékeivel közösen szerveztük, Nagyváradon, Kolozsváron és Nyitrán. A jubileumi konferenciára visszatértünk Egerbe, amelynek a neve az egész programsorozat „védjegyévé” vált, és az Eszterházy Károly Főiskola Nyelv és Irodalomtudományi Intézetével közösen szerveztük meg a tanácskozást. A tizedik konferencia témája: *A szövegtől a szcenikáig* lehetőséget adott arra, hogy az előadások témái felöleljék a drámakéziratoktól a színpadig vezető utat és a színpadi megjelenítés minden aspektusát: vagyis a színpadi zenét, a színpadképet és a színházi előadás külső kereteit is. A téma mindig is interdiszciplináris volt, ezt tükrözi az előadók tudományterületének sokfélesége is: a művésztörténet, a zenetörténet, az irodalomtörténet kutatói is jelen voltak a rendezvényen. Eddig valamennyi konferenciánk előadásait szerkesztett, véglegesített változatban, tanulmánykötetben jelentettük meg. A kötetek terjedelmének fokozatos növekedése jól jelzi a tanácskozások szakmai jelentőségét és nemzetközi visszhangját is. Így történt ez a 2015-ös konferencia esetében is, de a téma egyneműsége miatt helyet adtunk olyan tanulmányoknak is, amelyek eredeti szövege nem hangzott el a konferencián: arra törekedtünk, hogy az utóbbi három év minden tudományos eredményét összefoglaljuk ebben a kötetben. A tanulmányok szövegét részletes bibliográfiával és névmutatóval adjuk közre, amely a második kötet végén kapott helyet. A kötet több tematikus fejezetre oszlik, bár a csoportosítás nem lehetett mindenhol konzekvens: a több mint negyven tanulmány nagyon különböző szegmenseit mutatja be annak a hatalmas anyagnak, amit kutatunk. A drámaszövegekről szóló tanulmányok a kezdetektől, a kódexekben található dramatikus játékoktól egészen a 19. század elejéig követik nyomon a magyar dráma útját. Bemutatnak kevésbé ismert drámaszerzőket (Eszéki István, Aranka György,

Naláczy József, Kovásznai Sándor, Döme Károly), elfeledett drámaszövegeket és újonnan előkerült kéziratokat egyaránt. Több tanulmány foglalkozik olyan 16. századi drámaszövegekkel is, amelyekre már évek óta nem jutott figyelem, most azonban a fiatal kutatók – akik örömeinkre, egyre többen választják ezt a kutatási területet – új eredményekről tudtak beszámolni velük kapcsolatban. Nemcsak a magyar vonatkozású anyagról tartottak érdekes előadásokat, hanem az olasz, a francia és a német reneszánsz és barokk színházi jelenségeiről és drámáiról is. Mindezek szorosan kapcsolódtak a magyar színház- és drámatörténethez is, amely sok szállal kötődött az európai hagyományhoz. Ezt bizonyították a cseh és a francia kutatók előadásai is. Mind a témákat (jezsuita iskolai színjátszás, Seneca hatása), mind a forrásokat tekintve olyan rokon jelenségekről számoltak be, amelyek a magyar kutatás számára is hasznosíthatóak.

A nagy számú tanulmánynak köszönhetően az anyagot két kötetbe kellett osztanunk, a részletes bibliográfia és a névmutató a második kötet végén kapott helyet.

Köszönettel tartozunk az OTKA-nak, amely több mint egy évtizede támogatja a kutatócsoportunk munkáját; a most futó 83599 számú OTKA/NKFI projekt-támogatást a kutatáson túl a konferencia szervezéséhez és a tanulmánykötet szerkesztéséhez is felhasználhattuk.

A jelen kötet kiadását az Eszterházy Károly Főiskola tette lehetővé, támogatásukat ezúton is köszönjük. Emellett köszönjük mindazoknak, akik az elmúlt években segítették a munkánkat, a konferenciák megszervezését és a kötetek kiadását, akik előadóként vagy résztvevőként jelen voltak a rendezvényeken, megosztották velünk kutatási eredményeiket és újabb kutatásokra ösztönöztek. Reméljük, hogy a következő konferencián, a rendezvénysorozat 30 éves évfordulóján mindenkivel újra találkozhatunk.

A szerkesztők

A konferenciasorozat eddig megjelent kötetei:

1. *Iskoladráma és folklór*, szerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1989. (204 p.)
2. *Az iskolai színjátszás és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1993. (204 p.)
3. *Barokk színház – barokk dráma*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1997. (212 p.)
4. *A magyar színház születése (Régi Magyar Színház sorozat 1.)*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000. (426 p.)
5. *A magyar színjáték honi és európai gyökerei (Régi Magyar Színház sorozat 2.)*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2003. (428 p.)
6. *Színházvilág – Világszínház (Régi Magyar Színház sorozat 3.)*, szerk. CZIBULA Katalin, Budapest, 2008. (311 p.)
7. *Dráma – múlt. Színház – jelen. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből (Régi Magyar Színház sorozat 4.)*, szerk. CZIBULA Katalin, EMÖDI András, JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, Nagyvárad – Kolozsvár, 2009. (440 p.)
8. *Drámaszövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek. Metmorphosis of the (Drama) Texts. Stories of Relation I–II. (Régi Magyar Színház sorozat 5.)*, szerk. EGYED Emese, BARTHA Katalin Ágnes, TAR Gabriella Nóra, Kolozsvár, 2011. (I: 356 p, II: 244 p.)
9. *Drámák határhelyzetben I.*, szerk. BRUTOVSZKI Gabriella, DEMETER Júlia, N. TÓTH Anikó, PETRES CSIZMADIA Gabriella, Nyitra, 2014. 398 p.; *Drámák határhelyzetben, II.* eds. Gabriella BRUTOVSZKI, Júlia DEMETER, Gabriella PETRES CSIZMADIA, Katarína RACEKOVÁ, Nitra, 2015. (116 p.)

**SZCENIKA, SZÍNPAD,
SZÍNREVITEL**

VIROVE CZ NÁNDOR

SZÍNPADI ELEMÉK ÉS VALÓSÁG A BALASSI MENYHÁRT KOMÉDIÁBAN

*A Komédia Balassi Menyhárt árultatásáról, mellyel elszakada a magyarországi második választott János királytól*¹ című irodalmi emlékünknél több szempontból is egyedi. Egyrészt nem maradt fenn számunkra más, ehhez hasonló jellegű mű, amely egy kortárs főurat igyekszik kigúnyolni és közmegejtés tárgyává tenni. Másrészt a *Komédia* keletkezésének körülményeit a mű felfedezése óta (1806) rejtély övezi, ugyanis nem ismerjük sem a szerzőjét, sem pedig pontos keletkezési idejét. A kettős kérdést a 19. század második felétől történészek, irodalomtörténészek és irodalmárok egyaránt igyekeztek megoldani, de azokra még napjainkban sem adható teljes bizonyossággal válasz.²

1 A kiadásában előforduló hibák miatt tanulmányomhoz az eredeti példányt használtam. MTA KIK Régi Könyvek Gyűjteménye RM I 4° 161.

(digitálisan is elérhető, RMK I. 70., utolsó megtekintés ideje 2015. december 20. http://rmk.hungaricana.hu/hu/RMK_I_70/) *A továbbiakban* KOMÉDIA 1569.

2 A szerzőségről eddig kialakult vélemények (a teljesség igénye nélkül): a mű felfedezője, Horvát István Karádi Pálnak tulajdonította a művet. HORVÁT 1819, 81. Ezt később többen cáfolták, de rendszerint újra fölbukkant, mint lehetséges alternatíva: ERDÉLYI 1914; BORBÉLY 1909. Toldy Ferenc nem jelölt meg konkrét személyt, de erős katolikusellenességgel jellemezte a szerzőt. TOLDY 1867, 158. Beöthy Zsolt szintén nem írt le konkrét nevet, de véleménye szerint a Komédiát német területen tanult „ismeretlen satyrikus” írhatta. BEÖTHY 1876, 1, 53. Az előzőkhöz hasonlóan Kertbeny Károly sem nevezett meg senkit, viszont egy szabadon gondolkodó, világias szemléletű, magas állású katolikust tudott elképzelni szerzőnek. KERTBENY 1878, 57. Az előbbiekkal szemben konkrét személyt jelölt ki Böszörményi Sándor, aki Bekes Gáspárt gyanúsította meg. BÖSZÖRMÉNYI 1909, 63. Farkas Gyula Bornemisza Pétert vélte fölfedezni a mű írójában (FARKAS 1927), és ugyanígy vélekedett az egyébként alapos történeti kutatást folytató Házi Jenő is. HÁZI 1928. Ezt az elméletet később Szigeti József fejtette ki bővebben. SZIGETI 1967. Megfogalmazódott bizonyos Szotyori Gáspár szerzőségének lehetősége is, azonban ezt is igyekeztek megcáfolni. HORVÁTH 1914. Pírnát Antal bécsi magyar udvari emberek körét jelölte ki a keletkezés környezetének (PIRNÁT 1969), Balázs Mihály a mű geneziséét hasonló környezetben vélte felfedezni, de feltételezett egy átdolgozást (BALÁZS 2006, 168.), Ritoók Zsigmondné pedig Báthory István bécsi fogsága idején, az ő köreiben és érdekében megírt darabot látott a műben. L. RITOÓKNÉ 1971 és Uő 1980.

Tekintve, hogy a *Komédia* óriási mennyiségű történeti adatot idéz elő, a szerző személye és a keletkezési idő utáni nyomozást ezen adatok feltárásával és elemzésével érdemes elkezdni. Ezeknek az adatoknak a vizsgálata alapján következtethetünk arra, hogy a szerző mit tudott Balassáról és köréről, továbbá a fölvonultatott adatok és információk jellegéből azt láthatjuk meg, hogy melyek lehettek a szerző forrásai, vagyis honnan tudott ennyi mindent Balassáról. A szerzőség és a keletkezési idő utáni nyomozás során kutatásom elsősorban a szövegben fölvonultatott történeti adatokra fókuszált. Maga a kontextus és a szereplőkre vonatkozó adatok – még a gyónási részben található, bő harminc évre visszamenőleg felsoroltak is – alapjaiban véve hitelesnek bizonyultak.³ A *Komédia* tökéletes képet ad Balassa és az udvar közötti alkudozásról, a birtokokat és az alku feltételeit pontosan megnevezve. Balassa és a Magyar Udvari Kancellárián dolgozó hivatalnokok, de még inkább a főúr és a királyi tanács tagjai között ekkor már évek óta elmérgesedett volt a viszony, közülük többen rokoni szálak révén jól ismerték az ő viselt dolgait. Emellett a *Komédia* mondanivalójának formája, a gyakran dokumentumokra hivatkozó megállapítások, a cinizmusba hajló értelmiségi humor és magas szintű műveltség állandóan fölbukkanó elemei egy kiművelt, a központi iratkezelő hivatalok környékén tevékenykedő humanistára, vagy humanista körre engednek következtetni. Mindez akkor válik igazán érdekessé, ha figyelembe vesszük a *Komédia* „ősének” vagy talán magának a teljes műnek az első és eddig egyetlen, a kinyomtatást megelőző említését. Ez Zsámboky János naplójában szerepel 1566. július 12-i datálással, amely szerint Liszthy Jánosnak, a Kancellária titkárának kell átadnia egy Balassa ellen íródott *libellus infamis*-t.⁴ Ez segít meghatározni a keletkezési időt is, amelyet véleményem szerint 1565 márciusa és 1566 vége közé kell helyeznünk.⁵

3 Ennek kifejtését nagyobb lélegzetvételű tanulmányban végzem el, az ItK hasábjain: Egy hírhedt főúri imázs és ami mögötte van – A *Komédia* Balassi Menyhárt árultatásáról a történeti források fényében.

4 RITOÓKNÉ 1971, 276.

5 Ferdinánd király „szegény” jelzővel kerül említésre, vagyis időben az ő halála után vagyunk (1564 nyara), Balassa családja pedig már erdélyi fogságban van (1564 szeptemberében Báthory ejti őket rabul szatmári rajtaütése során). Ami azonban ezeknél is fontosabb, hogy 1565 tavaszára Szatmár és Nagybánya újra Miksa uralma alá került. Az első két részben taglalt alkudozás csakis úgy lehet aktuális, ha ezek a birtokok eladományozhatók, ez pedig az előbbi időponttól fogva volt lehetséges. Balassa családja még az ötödik részben is a fogságot szenvedti, felesége halála és a legkisebb fiú, István szabadulása viszont nem szerepel a műben (Hagymássy Kristóf 1567 februárjában értesíti erről a főurat), a szerző erről nem tud.

Pirnát Antal szerint a *Komédia* Bécsben, a magyar udvari emberek körében közkezen forgott, és az eddigi eredményeinket követve is egyértelműen bécsi környezetben kell keresnünk a szerzőt.⁶

Érdemes megkockáztatni, hogy a *Komédia* esetében a fikció – éppen a felhasznált rengeteg történeti adat és a valós szereplők miatt – minimálisnak tekinthető, voltaképpen talán csak a helyszínek és a dialógusok megalkotására korlátozódik.⁷ Ebből kiindulva nem túlzás azt állítani, hogy az a keresztmetszeti kép, amelyet a szerző Balassa környezetéről és embereiről a helyszínekkel és a személyi kapcsolatok szemléltetésével bemutatott, szintúgy hiteles. Ezeknek a kapcsolatoknak és viszonyoknak a bemutatására a műfaj természetéből adódóan éppen a komédia legalkalmasabb.

Azonban már maga a darab címe is komoly problémát vet föl, és nem csupán a műfaj meghatározását illetően. Ha alaposan összevetjük a mű cselekményével, akkor a következőkre figyelhetünk föl: egyrészt a címbéli „árul-tatás”, amely II. (Szapolyai) János (Zsigmond) elárulását és I. (Habsburg) Miksa királyhoz való átpártolást akarná jelenteni, a cselekményben nem található meg. Balassa mindvégig Miksa király oldalán van, János Zsigmondtól való elpártolása még I. (Habsburg) Ferdinánd király életében, 1561/1562 fordulóján történt. Vagyis a cím nem fedi a cselekmény tartalmát.⁸ A másik nem elhanyagolható tényező, hogy a címben János Zsigmond egyértelműen „második választott János király”-nak van nevezve. Ez pedig annak fényében válik igazán érdekessé, ha figyelembe vesszük, hogy a *Komédia* szövege a végletekig pontosan fogalmaz a közjogi viszonyokat illetően. Ferdinándot és Miksát „német király”-nak és „császár”-nak nevezi, János Zsigmondot viszont sehol sem említi még „csak” választott királyként sem, hanem helyenként „János király fiá”-nak de inkább következetesen „erdélyi vajdá”-nak van titulálva.⁹ Vagyis a cím és a szöveg nemcsak a tartalom, hanem a fogalomkészlet szempontjából sem illeszkedik egymáshoz. A cím alapján azt a következtetést vonhatnánk le, hogy olyan politikai beállítottságú a szerző, aki a Mohács utáni kettős királyválasztást és koronázást követően

6 PIRNÁT 1969, 552–553.

7 A fikció és valóság átjárhatóságára Balázs Mihály is felhívta a figyelmet. BALÁZS 2006, 173–174.

8 Pirnát Antal is megfogalmazta, hogy a címet Karádi adhatta a műnek és részben rámutatott ezekre a problémákra is. PIRNÁT 1969, 552–553.

9 Német király és császár említése: KOMÉDIA 1569, 7, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 25, 27, 30. Erdélyi vajda és János király fia említése: Uo., 7, 8, 9, 12, 18, 30, 31, 32.

Magyarország felett zajló hatalmi harcban a Szapolyai család oldalán foglalt állást és János Zsigmondot tekintette (magyarországi!) legitim uralkodónak. De a szöveg alapos vizsgálata nyomán ennek ellenkezőjét állapíthatnánk meg, miszerint a *Komédia* olyan szerző műve, aki a Habsburgokat ismer-te el törvényes királynak. Az ellentmondást azzal föl lehet oldani, ha úgy tekintünk a műre, miszerint annak szerzője Szapolyai-párti volt, vagy legalábbis olyan környezethez tartozott – ezért adott ilyen címet – és a szöveg Habsburg-párti „retorikája” valójában csak Balassa és emberei orientáltságát igyekszik hitelesen ábrázolni. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk a másik olvasatot is, amelyet az támaszt alá, hogy a *Komédia* bécsi környezetben, a központi hivatalok környékén keletkezhetett. Ha ezt elfogadjuk, akkor másként kell tekintenünk a cím és a tartalom közötti ellentmondásra. Ezért hajlok arra, hogy a szerző és a címadó két különböző személy, akik ellentétes politikai környezetben mozogtak. Valószínű, hogy Karádi Pál volt az, aki a hozzá eljutott kéziratnak az 1569-es abrudbányai kinyomtatáskor a címet adta, és azért, mert Balassára az erdélyi környezetben ekkor már az említett „nagy” átpártolása kapcsán emlékeztek. Emellett azt is látnunk kell, hogy Karádi vallási (unitárius) propagandairatot látott a műben, ezzel a céllal is indította útjára, ahogyan azt az általa írott és mellékelte előszóban kifejtette.¹⁰ Ebből is arra a következtetésre jutunk, hogy a *Komédia* „habsburgjánus” környezetben, minden bizonnyal Bécsben keletkezett.

A műfaji sajátosságokat vizsgálat alá véve fölvetődött az is, hogy a darab komédiának tekinthető-e egyáltalán?¹¹ A kérdés legalább annyira megosztotta a tudományos közéletet, mint az alapvető két probléma: a szerzőség és a keletkezési idő ismeretlensége. Ebből eredt a következő lényegi föltevés:

10 Karádi két dologgal indokolta a mű kinyomtatását. Egyrészt, hogy felhívja a figyelmet a „megmaradtak” előtt az országvesztés okaira, ugyanis véleménye szerint „a sok pártolásért, árultatásért, és idegen fejedelmeknek választásáért” pusztul az ország. Másrészt, hogy az olvasók elé példát állítson, mert „Balassában nyilván általán fogván megláthatják az Istennek mind irgalmasságának, hosszú ideiglen való várásának mivoltát és mind rettenetes haragjának büntetését.” Balassa 1568. február 9-én hunyt el, vagyis Karádi ezért írhatta előszavában a fentieket. KOMÉDIA 1569, 1–2.

11 Pirnát Antal szerint a komédia megnevezés nyilvánvaló félreértésen alapszik, hiszen a szöveg nem felel meg a műfaj sajátosságainak. (PIRNÁT 1969.) Ritoók Zsigmondné hasonló véleménynek adott hangot, amely szerint a *Komédia* nem illik egyetlen kor drámaelméleti koncepciójába sem (RITOÓKNÉ 1980, 40.). Balázs Mihály ezzel szemben megfeleltethetőnek tartotta a művet a 16. századi komédia- definícióval, a *libellus infamis* csak a mű jellegére utal szerinte (BALÁZS 2006, 172.).

amennyiben helyes a műfaji megnevezés (eltekintve attól, hogy Karádi adta-e a címet vagy sem), akkor következőképp előadásra is szánták. Bár a színre vitelre vonatkozóan nincs történeti adatunk, a műről eddig nyilatkozók többnyire egyet értettek abban, hogy előadásra írt darabról van szó.¹² Maga a föltevés tehát, amely szerint a *Komédia* színre vihető, nem új keletű, ugyanakkor ennek részletes elemzésével még nem foglalkoztak.¹³

A párbeszédtek tanulmányozása során több olyan helyzet is fölfedezhető, amelyek csak akkor érthetőek meg igazán, ha „hozzátesszük” a szereplők gesztusait, nonverbális megnyilvánulásait is, amelyeket a külvilág, a közönség felé intéztek. Amennyiben engedünk a feltételezésnek, miszerint előadásra íródott művel állunk szemben, akkor azzal is számolnunk kell, hogy a szerző igyekezett azt úgy felépíteni, hogy ezzel is érzékeltesse a Balassa és emberei közötti kapcsolatot. Mivel a *Komédia* szereplői és történeti adatai többségében hitelesek, a személyek között megjelenített kapcsolatok a történeti háttér bevonásával ellenőrizhetőkké válnak. Ha pedig ezeket a viszonyokat vesszük vizsgálat alá – amelyek egy lehetséges előadás keretein belül érzékeltethetőek – akkor további információkat nyerünk a szerzőnek Balassához és környezetéhez fűződő kapcsolatáról, és így végső soron a szerző személyéhez kerülünk közelebb.

Szerkezetét tekintve a mű öt részre tagolódik, és kizárólag dialógusokból épül föl. Az első rész első felében Balassa Menyhárt és Kasza Mátyás beszélget. Elképzelhető, hogy Kasza kezdettől fogva jelen van a főúr mellett, de valószínűbb, hogy betoppan Balassához, ugyanis a mű azzal veszi kezdetét, hogy jelenti Szénássy István érkezését. Szénássy követként járt el Bécsben a királyi udvarnál és a tanácsnál, ugyanis alkudozás zajlik az udvar és Balassa között, részben jutalmazásáról, részben pedig a keze alatt lévő birtokok felől. Nincs meghatározott helyszín, véleményem szerint erre az utolsó részben tesznek utalást. Az első rész második felét Szénássy kihallgatása adja, ami végül a rész zárását is jelenti. Az eddigiek alapján azt gondolhatnánk, hogy csak az eddig megszólaltatott három szereplő (Balassa, Kasza, Szénássy) van egy térben, akik a szöveg legelején „közbeszólók” megnevezéssel vannak illetve.¹⁴ Azonban a második rész kezdetén hamar kiderül, hogy mások is vannak Balassa mellett. A rész kezdetén a főúr kikéri

12 BÖSZÖRMÉNYI 1909, 39.; TOLDY 1867, 155.; Kertbeny egyenesen színműnek nevezte. KERTBENY 1878, 25.; BALÁZS 2006, 163.; RITOÓKNÉ 1980, 41.

13 Kertbeny nagyon röviden érintette a témát: KERTBENY 1878, 25–26.

14 Az *interlocutores* értelmezéséhez és elhelyezéséhez bővebben: PINTÉR 2004, 88–89.

többi szervitorának véleményét a Szénássy által elmondottakkal kapcsolatban. A megkérdezett három személy (Kelemen ispán, Tamás deák, Józsa deák) viszont csak akkor tud majd a második részben érdemben reflektálni Szénássy jelentésére, ha ők is hallották azt az előzőben. Mivelhogy Balassa kérdésére – miszerint hallották-e Szénássyt – ketten igennel felelnek, a harmadik (Józsa deák) pedig szintén kellően tájékozott, szükséges, hogy Szénássy beszámolója, de még a Kaszával való nyitó beszélgetés alatt is megfelelő közelségben legyenek Balassához.¹⁵ A Komédiában tehát külön vannak kezelve a közbeszólók és a szereplők. A közbeszólók a részek elején meg vannak nevezve – ők sem mindenhol, erre a későbbiekben lesz példa – annak ellenére, hogy a cselekményben másoknak is jelen kell lennie, a történet érthetősége szempontjából. Következésképp az első két rész ideje alatt egy „térben”, egy színen kell elképzelnünk az eddig fölvonultatott összes szereplőt. Ebből már rögtön láthatjuk, hogy a szöveg első két része is egy előadás kerekein belül értelmezhető a maga valójában.

A vélemények alapján Balassa arra a következtetésre jut, hogy pártfogóra lesz szüksége, aki majd képviseli ügyeit a királynál. Ezt a pártfogót az érsek személyében fedezi föl, aki már korábban is jelezte jóindulatát az ő irányába. De ahhoz, hogy ez tettekben is manifesztálódjon, Balassának katolizálni kell. Végül megszületik Balassa döntése és a kapcsolatfölvétel céljából az érsekhez küldi Józsa deákot. A deák a külvilágnak intézett közmondásszerű kiszólással zárja a második részt: „Elvégzett dolognak nem kell tanács, elmegyek érsek uramhoz.”¹⁶

A harmadik és egyben legrövidebb részben Józsa deák és az érsek megvitatják Balassa vallási identitását. Miután az érsek megbizonyosodik afelől, hogy a főúr rátért a katolizálás útjára, Józsa deák már viheti is a hírt, hogy a főpap „mentől hamarabb szembe” akar vele lenni.¹⁷ Ennek a résznek a helyszíne sincs megjelölve, mégis, ha figyelmesen követjük a következő részt, akkor kiderül, hogy hol is játszódik. A negyedik részben – az előzőben megbeszélték alapján – megvalósul Balassa és az érsek találkozója, de ahhoz, hogy a főpap tárgyaljon vele, meg kell gyónnia bűneit. Találkozójuk helyét maga az

15 „Balassa: Hallod-e mit beszél Szénássy István? Kelemen ispán: Hallom, kegyelmes uram. Balassa: Te, Tamás deák, hallod-e? Tamás: Igenis, kegyelmes uram. Balassa: Józsa deák, jöjj ide te is, mit mondotok ehhez a dologhoz?” KOMÉDIA 14.

16 *Uo.*, 19.

17 *Uo.*, 21.

érsek fedi föl, ugyanis közli Balassával, hogy a gyónás „mostan is meglehet e kertcskében”, vagyis az érsek a kertjében fogadja Balassát.¹⁸ A főúr előadja egészen ifjúkorától kezdve elkövetett bűneit, de a gyónás a vége felé inkább egy hosszú szóváltásra, egymás sértegetésére hasonlít, ahol Balassa némi közönnyel, cinizmussal válaszol az érsek felháborodására és gyakori kitöréseire. Azonban a bűnvallás nem tölti ki a teljes negyedik részt. Miután az érsek föloldozza a főurat, ő tovább folytatná, szeretné még elmondani további gátlatát, mintha bűnei sorának soha nem lenne vége. Ugyanakkor tesz egy nem elhanyagolható kiszólást rögtön a föloldozás után: szólítja Józsa deákot. Ez pedig azt jelenti, hogy Józsa a negyedik rész alatt az érsek és Balassa mellett szintén ott tartózkodik valahol a kertben. Máshonnan megközelítve is erre a megállapításra jutunk. Az érsek megszakítaná a gyónást, „a sok dolgot máskorra” hagyná, mert ideje lenne asztalhoz ülni.¹⁹ Márpedig az étkezést csakis épületben, fedél alatt képzelhetjük el. A rész végén – amikor a további kínos szóváltások elkerülése végett Balassa is már indulna étkezni – szükségszerűen Józsa deákkal együtt kell, hogy el- (vagy inkább be-) vonuljanak, ugyanis csak így van értelme a deák szólításának. A szervitor kertbéli szerepeltetésével pedig megfejtést nyer a harmadik rész helyszíne is, ugyanis ha a negyedik részben ott van a kertben a főpap és a főúr mellett, akkor a harmadik részben is a kertben kellett az érseknek fogadnia őt.

Megállapíthatjuk tehát, hogy ahogyan az első két rész színhelye azonos, úgy a harmadik és negyedik rész is egyazon helyszínen játszódik, ez utóbbiak az érsek kertjében.

A negyedik rész szereplőinek fölépítése azonban további szempontok miatt is fontos. Mindenekelőtt azon érdemes elgondolkodni, hogy vajon az érsek miért nincs megnevezve? Számunkra, a mai kutatás előtt teljesen nyilvánvaló, hogy ha valós személyt kívánunk benne látni, akkor csakis Oláh Miklóssal azonosítható, pusztán a kronológiai adatok miatt is. Szinte a mű felfedezése óta benne mozog a tudományos közvéleményben, hogy a *Komédiát* felekezeti szempontok alapján kellene vizsgálni. Éppen emiatt a negyedik rész gyónás-ábrázolását a katolikus hit és gyakorlat kritikájaként értelmezték és ezzel a szerző protestáns attitűdjét igyekeztek megtámasztani. Ebből következett a jogos föltevés: talán a szerző nem is egy konkrét személyt igyekezett kifigurázni, hanem általában véve a teljes katolikus

18 KOMÉDIA 1569, 22.

19 Uo., 34.

egyházat ostorozza. Véleményem szerint a felekezetiiség ilyen módon történő bevonása némileg erőltetett magyarázatot ad, amellet, hogy a szerző kvalitásait is csorbítja. Ez esetben viszont az ellenkezőt kell feltételeznünk és föltenni a kérdést: elképzelhető, hogy a szerző valójában Oláh Miklóst kívánta ábrázolni, de valamilyen okból kifolyólag tudatosan mulasztotta el megnevezését? Ha valós személyt kívánunk az érsekkel azonosítani, akkor erre a kérdésre két válasz lehetséges. Elsőként arra következtethetünk, hogy a szerző számára kínos lett volna, ha kiderül, hogy olyan művet írt, amelyben Oláh Miklóst is kifigurázza. Tarthatott attól, hogy műve miatt valamilyen hátrány éri, sőt, netán meg is hurcolják. Ez a gondolatsor oda vezethet, hogy Oláh környezetében forgolódo, vagy legalábbis valamilyen szinten tőle függő személyt feltételezzünk a szerző személyében. Az érsek inkognitóban tartására adható másik magyarázat az lehet, hogy a szerző egyszerűen nem tartotta fontosnak nevén nevezni, mert szerepe, viselkedése és megnyilvánulásai egyfajta kódként funkcionálva felismerhetővé teszik őt. Amennyiben ezt a magyarázatot fogadjuk el, akkor rögtön hozzá kell tennünk, hogy végső soron ez is az előzőhöz hasonló eredményre vezet bennünket. Az érseket ily módon csak az formázhatta meg, aki jól ismerte őt. De vajon Oláh Miklós fölismerhető-e, és ha igen, akkor miből?

Úgy vélem, hogy a szerző a gyónás kezdetén a kert említésével nemcsak a helyszínt jelölte ki, hanem egyben fölfedte az érsek személyét is. Köztudott, hogy Oláh nem örvendett túl jó hírnévnek, még egykori pártfogoltjai körében sem.²⁰ Címhalmozásában, a kormányzatra és bizonyos hivatalokra kiterjedő befolyásában hataloméhségét vélték fölfedezni. A főúri reprezentációként aposztrofálható Bécs környéki nyári rezidenciája (a reneszánsz stílusú kastély, a Nicoletum), amely kertjéről is híres volt, az anyagi javak felettébb nagy élvezetét közvetítette a külvilág, de még inkább rosszakarói felé.²¹ Amikor az első részben Szénássy megérkezik Bécsből, és beszámol Balassának arról, hogy miként vélekednek őrá, Batthyány Ferenc megjegyzéséhez hozzáfűzi, hogy „ezt érsek uram házána az urak között a tanácsba mondja volt Batthyány (bottiani).”²² A szerző ezzel a megjegyzésével szintén Oláh befolyását, hatalmát kívánta érzékeltetni, az említett „ház” alatt pedig

20 ALMÁSI 2007.

21 Oláh udvarához: FAZEKAS 2005. A Nicoletumról bővebben: SZOLIVA 2013.

22 KOMÉDIA 1569, 12.

vélhetően ugyancsak a Nicoletumot érthetjük. Hasonló jellemet tükröz Balassa föloldozása, ami azért történhet meg, mert a főúr jelentős összeggel megvesztegeti az érseket.²³

A szerző zsenialitása valójában abban mutatkozik meg, hogy a kert említésével egyszerre több értelmezési síkon dolgozik. Ily módon lehetővé teszi a darab előadását egyetlen helységben, hiszen ezzel a mondattal definiálja a helyszínt, ami vonatkozik az előző részre is. Ugyanakkor meg is teremti a távolságot az első kettő és a harmadik-negyedik rész helyszíne között, mivel a célzásokkal nyilvánvalóvá teszi, kit is rejt az érsek személye, és hogy helyileg hol is tartózkodik. Természetesen ezt a kódot csakis azok tudták megfejteni, akik számára evidens volt, hogy a viselkedésmód, a burkolt célzások és a környezet kihez párosítható. Vagyis ezekből az utalásokból a *Komédia* „célközönségére” is lehet némi rálátásunk, amit ezek alapján egy igen szűk, belső körként kell felfognunk.

A harmadik és negyedik rész értelmezésének mélységei azonban közelről sincsenek kimerítve. Ha az első két rész karaktereinek szerepeit vennénk alapul ahhoz, hogy az érsekkel való kapcsolatfelvétel megtörténjen, akkor az tűnhetne logikusnak, hogy az első részben követi minőségben eljáró, és ebben a szerepben már megismert Szénássyt küldi Balassa az érsekhez. De a szerző mégsem őt, hanem valamiért Józsa deákot kívánta ebbe a szerepbe belehelyezni. Meggyőződésem, hogy tudatosan tette és ez újabb tényt árul el a szerzőről. Az alaphelyzet szerint Balassának az a célja, hogy elnyerje az érsek pártfogását. Ehhez azonban olyan személyt kell küldenie, aki megfelelő habitussal és intelligenciával rendelkezik a diplomáciai feladathoz és képes megteremteni a találkozót. Szénássy az eddigiekben pusztán hírvivőként járt el, nem pedig kompetens tárgyaló félként. Bár igen korai időktől fogva a Balassák köréhez tartozott, mégis, karaktere és alkata a középszerű szervitori minőséget tükrözi.²⁴ Ehhez képest Józsa deák, igazi nevén Josephus Macarius vagy Bódog Józsa, klasszisokkal magasabb műveltséget képvisel. Philip Melanchton magyar tanítványa, vérbeli értelmiségi és kiváló humanista, aki az 1540-es évek második felében és az 1550-es évek első éveiben az akkor országbíró Nádasdy Tamás titkára volt, majd ezt követően az

23 KOMÉDIA 1569, 36–37.

24 I. János király ítéletlevele szklabonyai Balassa Jánosnak gyarmati Balassa Menyhárt ellen, 1538-ból. (Másolat, amelyet a kamarai levéltárból 1799-ben Balassa Ferenc részére adtak ki.) MNL OL, P 11, Ser. XV. 37. cs. Fasc. AAA. et IV. No. 17.

1550-es évek második felében kerülhetett át a Balassák, konkrétan Menyhárt szolgálatába.²⁵ A szerző pontosan tudta, hogy a magasabb szintű műveltséget, gyakorlottabb intelligenciát és szellemi felkészültséget igénylő feladatok elvégzéséhez Józsa deák szerepeltetése alkalmasabb. Lehet, hogy Balassa és az érsek találkozája az írói szabadság fiktív terméke, de a szerző akkor is a valóságnak megfeleltethető körülményekkel és karakterekkel dolgozott. Egyértelmű, hogy nagyon jól ismerte Balassa embereit, egymáshoz fűződő viszonyukat és egyéni képességeiket, mivel a valós személyeket ez esetben is nagyon tudatosan szerepelteti.

Józsa deák kapcsán további „furcsaságokra” is fölfigyelhetünk. Az eddigiek alapján láthattuk, hogy nemcsak a közbeszólókként megnevezett személyek lehetnek az egyes részek szereplői, hiszen a második részben megszólalóknak az első részben is Balassa mellett kellett lenniük. A negyedik rész elején azonban csak az érsek és Balassa van közbeszólóként feltüntetve, holott, amint azt láthattuk, Balassa szólítja Józst, a deák még kérdez is tőle, igaz, csak egyetlen alkalommal.²⁶ Józsa tehát egyértelműen nem csak színén lévő szereplő, hanem egyben közbeszóló is, ennek ellenére nincs a rész elején az érsek és Balassa mellett a neve. Emögött Karádi figyelmetlensége állhat, aki talán felületesen olvasta el a kezébe akadt kéziratot és a negyedik rész szócsatába torkolló gyónása, Balassa gonoszságának igazi kidomborítása annyira hatása alá keríthette, hogy megfeledezhetett Józsa deák Balassához intézett egyetlen kérdésről.²⁷ Ez talán arra is utal, hogy valójában Karádi bontotta részekre az egyseges kéziratot, és így felejtette el a negyedik rész közbeszólóinál feltüntetni Józst. Ebben az esetben viszont némileg visszatérünk a megoldatlan műfaji besoroláshoz. Pirnát szerint a *rész* megnevezés is azt bizonyítja, hogy nem komédiával állunk szemben, a szerző maga sem tekintette annak.²⁸ Azonban az is elképzelhető, hogy ahogyan a címadást, úgy a részekre taglalást, ezekkel együtt pedig a *rész* megnevezést is Karádi alkotta meg.

25 Bódog Józshoz: RITOÓKNÉ 1968. Józsa deák már 1554-ben kapcsolatban volt a Balassákkal. Balassa Zsigmond levele Nádasdy Tamásnak (Diósgyőr, 1554. június 2.). MNL OL, E 185, Missiles, 1. d. No. 23.

26 KOMÉDIA 1569, 21, 37.

27 Az ötödik részben a lakáj szintén csak egy mondattal – pontosabban kérdéssel – szerepel, de ő róla nem „feledkezett meg” Karádi.

28 PIRNÁT 1969, 554.

A negyedik rész gyónási jelenetében egyébként több olyan helyzet is akad, amelyek akkor érthetőek meg, ha elő is adják. A híres megvesztegetési jelenet ezek közül az egyik legnyilvánvalóbb. Balassa száz girányi ezüstöt ad az érseknek, hogy az elmenjen a királyhoz, és képviselje előtte az érdekeit. Az érsek hangneme szavaiból olvashatóan azonnal megváltozik. Megköszöni az összeget „jó Menyhárt” úrnak, megígéri, hogy törekedni fog az érdekekben, és még a föloldozást is elkezdené.²⁹ Balassa azonban hangosan elkezdi önmagát hibáztatni, hogy miért nem környékezte meg ezzel korábban az érseket, akkor nem került volna nyilvánosságra bűneinek áradata. Az érsek ebből hall valamit, de teljesen nem érti a zsörtölődést, ezért visszakérdez, hogy mit mondott a főúr. Balassa, nagy zavarában erre annyit válaszol, hogy csak a föloldozást várja már. Egyértelmű, hogy kifakadása – amelynek célja az, hogy még inkább lássuk jellemének gonoszságát – valójában kiszólás a kívüllág, a közönség felé. A föloldozás azonban még nem történik meg, itt újabb izgalmas jelenettel találkozhatunk. Az érsek az oldozás során hosszasan sorolja a szenteket, akik mind megbocsátják a főúr bűneit, csak magát a legfelsőbb hatalmat hagyja ki, amelyet azzal indokol, hogy „Istent ingyen nem említem”.³⁰ Balassa „úgy legyen”-nel felel, amelyet követően az érsek már kimondja: „Ottan Isten is bocsássa meg bűneidet.” Az érsek a szöveg logikai menete szerint csak akkor adhat ilyen választ, ha Balassa az „úgy legyen” kimondása alatt újabb összeget ad neki. Természetesen ez nem szerepel a szövegben, az összeg mértéke sem – talán újabb száz girányi – de nem is lényeges, az érsek a második megvesztegetés után már hajlandó említeni Istent is. Mindebből inkább az előadás szükségszerűségét kell meglátnunk. Bár a második lefizetésre nincsen semmiféle jelzés a szövegben, az érsek válaszából derül ki számunkra, hogy megtörtént, és ezáltal válik érthetővé a *Komédia* igazi humora. A rész kapcsán végül arra a megállapításra juthatunk, hogy a szerző tudatosan Oláh Miklóst ábrázolta az érsekben, az ő jellemét igyekezett bemutatni, amit az egész műre jellemző célzások, a kert említése és a fanyar humor segítségével valósított meg.

Az utolsó rész új környezetet és szereplőgárdát tár föl előttünk, egyedül Tamás deákot kivéve, aki már a második részben is jelen volt.³¹ Főszerepben Menyhárt fia, Boldizsár és Tamás deák állnak, a rész javát

29 KOMÉDIA 1569, 36.

30 Uo., 37.

31 Egyes nézetek szerint az ötödik rész sem a cselekmény, sem pedig a mondanivaló szempontjából nem illeszkedik az első négyhez, „prédikátoros” hangvétele miatt.

az ő párbeszédük alkotja. Az alapszituáció szerint a királyi udvarba kell indulniuk, hogy Boldizsár udvari szolgálatát teljesítse, de az úrfi ehelyett Detrekőbe szeretne menni, hogy fosztogathassa a környéket. Boldizsár még apján is tútesz, mert míg az apa „az ő szolgáinak néha-néha adott ajándékot, noha fősvény volt”, addig a fiú még erre sem képes.³² Ezen felül műveltség hiánya kerül ostromozásra. A humanista szellemi elit véleményét képviselő Tamás deák a tanulatlan, műveletlen, és az udvari viselkedés szabályait nem ismerő Boldizsárt az európai kultúrától távol álló ősmagyarországra apellálva szkítiainak, barbárnak nevezi.³³ Az úrfi ezt természetesen nem érti meg, a „barbarus” fogalomról a Barbara, Borbála név jut eszébe, és ennek nyomán nőügyei kerülnek elő, amelyekben szervitoraival szemben szintén alul maradt. Ugyanakkor szégyelli magát, kínosnak érzi a helyzetet, ezért a külvilág előtt titkolni szeretné. A nyomtatott szöveg sajnos nem képes visszaadni a megfelelő hangsúlyt, de érezhető, ahogy Boldizsár suttogva korholja le és egyben kéri is Tamás deákot: „Szebben szólnál ennél azért és lassabban magamnak, hogy ne hallaná a német!”³⁴ Ennek a résznek a helyszínére már az első részben van egy utalás. Amikor Menyhárt Kaszával beszélget, és kifejti neki, hogy bármit képes lenne megtenni azért, hogy visszakapja János Zsigmondtól a fogságban lévő családját, megjegyzi azt is, hogy erről Linzben tartózkodó fiát is tudósította.³⁵ Az ötödik rész helyszínére való utalás végül magának a németes környezetnek az említésével tisztázódott.

Hasonlóan az előző részekhez, miszerint a szereplők és a közbeszólók nem minden esetben fedik egymást, ebben a részben is azzal szembesülhetünk, hogy nem mindegyik szereplő szól közbe. A rész végén a Boldizsár és Tamás deák közötti párbeszédet/vitát némileg megtöri Péter deák parancsa: „Hamar a paripákat!”³⁶ A lakáj érdeklődik, „Hová megyen uram?”, kérdését nyilván Péter deákhoz intézi, aki értelemszerűen a lovászhoz intézte a parancsot. Mivel a lakáj Péter deáktól nem kap választ, ezért megkérdi a lovászt, „Pribék, Kassára-e?”. Ebből megtudjuk a lovász nevét és minden kétséget kizáróan azt is, hogy noha nincs a közbeszólók között, mégis, jelenlétével szerepelnie kell. A naiv kérdésre már Péter deák sem maradhat szó nélkül,

32 KOMÉDIA 1569, 43.

33 Uo., 41.

34 Uo., 40.

35 Uo., 10.

36 Uo., 45.

„Ott az ebet!”, veti oda cinikusan, majd ki is fejt, miszerint Boldizsár és szolgálai nem udvari szolgálaton, hanem valójában biztosítékként vannak Őfelsége mellett, hogy az apja el ne pártoljon János Zsigmondhoz. Tamás deák csitítaná, hallgasson el, nehogy az úrfi fülébe jusson az, amit talán sohasem akarna hallani. Végül Péter deák Boldizsár előtt is vállalja a véleményét, aki kénytelen-kelletlen igazat ad neki.

A fent bemutatott jelenetek előadás nélkül, ha nem is érthetetlenek, de értelemzavaróak lehetnek. Továbbá nem szabad elsiklanunk Kassa, mint úti cél említése mellett. Érdekes egymás mellé állítani az első és az ötödik rész helyszíneire vonatkozó utalásait. Az elsőben Menyhárt Linzet jelöli meg fia tartózkodási helyét, amely az ötödik részben bizonyítást is nyer. De vajon miért éppen Kassára akar indulni Boldizsár? Talán ezzel jelölné meg a szerző az első két rész helyszínét és Menyhárt tartózkodási helyét? A *Komédia* feltételezett keletkezési ideje alatt (1565–1566) Menyhárt bőségesen kivette a részét az északkeleti várháborúkból, Báthory András és Lazarus Freiherr von Schwendi (Schwendi Lázár) mellett. A sereg a hadjárat elején Kassa mellett táborozott és a főhadparancsnokság is a városban rendezkedett be, következésképp a sereg vezetői is ott voltak elszállásolva. Elképzelhetőnek tartom, hogy a szerző a fikciót és valóságot újfent egybemosva oda helyezte Menyhártot és környezetét. Kassa említése a darab végén ezzel lenne magyarázható, így keretbe foglalva és egyben tisztázva apa és fia tartózkodási helyét, az első kettő és az ötödik rész helyszínét.

Nyilvánvaló, hogy a *Komédia* értelmezését sok más szempontból is el kell még végezni. Az előbbieken alapján láthatjuk, hogy a Karádi által kinyomtatott unikális példány szövegének valódi mélységeit egy előadás alkalmával lehetne igazán megismerni. A helyszínek és személyek úgy vannak szerepeltetve, hogy a történet előadása könnyedén megvalósítható egyetlen térben, bármiféle „díszlet” nélkül. Az első két rész azonos helyszínen játszódik, és az összes szereplőt a színen kell látnunk. Bár nem mindenki szólal meg mindkét részben, de az érthetőség miatt színen kell, hogy legyenek. Az ötödik részben található utalás alapján – a lakáj tudomása szerint Boldizsár Kassára kérésűl – elképzelhető, hogy e két rész helyszíne a kassai főhadparancsnokság, talán a főkapitányi ház. Emellett lehetséges helyszín még Detrekő, de hozzá kell tenni, hogy Szatmár sincs kizárva, amely az alku tárgyát képezi és Balassa semmiért sem szeretné kiengedni a kezéből. A harmadik részben az érsek

személyének kiléte és Józsa deákkal folytatott tárgyalásának helyszíne a negyedik részből derül ki, amikor az érsek a kertjében fogadja Balassát. A gyónás végén Józsa deák szólítása tisztázza, hogy ő is jelen volt a kertben, vagyis őt is ott fogadta az érsek. A harmadik és negyedik rész helyszíne tehát az érsek kertje. A kert szerepeltetése és az érsek kapzsiságának, pénz utáni mérhetetlen vágyának megrajzolása (Balassa kétszer fizeti le, egyszer a közbenjárásért, egyszer a föloldozásért) minden bizonnyal célzás Oláh Miklósrá, ennek nyomán a helyszín az ő Bécs környéki rezidenciája, a Nicoletum lehet. Az ötödik rész Boldizsár linzi lakhelyén játszódik, az első részben megtett utalás és a németes környezet hangsúlyozása ezt teszi egyértelművé. Láthatjuk, hogy az öt rész három helyszínen játszódik, amelyek a dialógusok során tárulnak föl előttünk. Ebből arra is következtethetünk, hogy Karádi alakításokat végezhetett a hozzá elkerült kéziraton, és nemcsak a cím kapcsán, hanem a részekre osztás során is.

Az előbbiekből kiviláglik, hogy a *Komédia* szövege előadásra alkalmas, és bizonyos szempontból szükséges, hogy így is tekintsünk rá, mert ezáltal érthető meg igazán teljes mondanivalója. Végző soron a lehetséges előadás kivitelezésének vizsgálatával a szerző – vagy a szerzők, amennyiben több személyt tekinthetünk forrásnak – személyéhez kerültünk közelebb. Megállapíthatjuk róla, hogy tökéletesen tisztában volt Balassa Menyhárt és fia, Boldizsár tartózkodási helyével és környezetével, naprakész ismeretekkel rendelkező terveikkel kapcsolatban. Ismerte a Menyhárt és fia szolgálatában állókat és azok tulajdonságait, kvalitásait. Tisztában volt az Oláh Miklós elleni legfontosabb kritikákkal és azokat úgy tudta utalásokkal, célzásokkal megmutatni, hogy fölismerhetővé vált az érsek személye. Tekintettel arra, hogy nehéz találni olyan személyt, aki ennyi információ birtokában lett volna és ilyen pontossággal tudta volna azokat formába önteni, valószínűsíthető, hogy a szöveg forrását több személy, több „informátor” jelentette és emiatt a végző formát is többek által nyerte el. Ezek után azt is megállapíthatjuk, hogy a *Komédia* semmiképpen sem a nagyközönség számára készült, mivel karaktereinek megnyilvánulásait, rejtett elszólásait, csakis egy szűk, humanista műveltségű, értelmiségi kör érthette meg, akik tisztában voltak a célzások mögöttes tartalmával.

Felhasznált források

MNL OL

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára

E 185

Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara archivuma, Archivum familiae Nádasdi

P 11

Családok, személyek, testületek és egyesületek iratai; Családi fondok, levéltárak; Balassa család levéltára; A Balassa család által lajstromozott iratok

MTA KIK

Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ

KOMÉDIA 1569

Komédia Balassi Menyhárt árultatásáról, mellyel elszakada a magyarországi második választott János királytól, kiad. KARÁDI Pál, Abrudbánya, 1569.

Stageability and Reality in the *Comedy about Melchior Balassi's betrayal*

The *Comedy about Melchior Balassi's betrayal* was printed in 1569 Transylvania, by a Unitarian bishop Pál Karádi. There are two basic problems about the work: the first, it's unauthenticated, the second, that we don't know exactly when the author wrote and finished it. There were many discussions about the literary genre too, because the name 'comedy' probably was given by Karádi.

The text is divided into five parts, and contains only dialogues. Due to the fact, that most of the historical data and facts – which were mentioned in the five parts – are trustworthy and all characters were real, contemporary living persons, we should assume that the fiction is minimal during the plot. Although we haven't got any sources of stage performance, however the stageability of the *Comedy* is evident.

This paper tries to look after the allusions, hints, and all phrases addressed to the audiences. This method highlights the relationships between the characters and their individual qualities too. These relationships are in accordance with the historical facts and persons, therefore we could better come to know the author or the circle of authors. There was a question about the plot location, because there is only one well-identified place in the text. According to the research of the dialogues it is clear that the five parts are at three locations. One of them is very important (the archbishop's garden) because it is required to identify the anonym archbishop. This involves that his character is not an allegory of the Catholic Church, he was a real person, who was recognizable for those, who known him by criticism.

In the wake of the paper it is clear that the author was such a person (or circle of persons) who knew very well not only lord Melchior Balassa, but his court also. We might conclude that the *Comedy* didn't address to public audiences, it was written for a narrow circle in the years of 1565-1566. Its author was an intellectual humanist, worked and lived near to the Hungarian Royal Court and the main offices in Vienna (especially the Chancellery).

MAGDALÉNA JACKOVÁ

**PROLOGUES, CHORUSES AND EPILOGUES
IN JESUIT SCHOOL PLAYS
FROM PROVINCIA BOHEMIA SJ¹**

Jesuit drama constituted a substantial part of Neolatin drama and as such it is widely discussed in professional literature.² However, researchers usually concentrate only on the most important authors and works; timewise their interest lies mainly in dramas from the 16th and 17th centuries. This study will be, on the contrary, devoted to phenomena that are slightly overlooked. First, its subject are not Jesuit plays as such, but only their secondary parts, that means prologues, choruses, interludes and epilogues.³ Further, the texts in question date back to the last third of the 17th century and the first half of the 18th century; that is, they come from a period, which is not as popular among researchers as the previous ones. Finally, practically unknown type of materials will be used, namely the set of about 300 complete texts of school plays from Bohemian Lands, specifically from Prague's New Town College,⁴ and from schools in Český Krumlov (South Bohemia),⁵ Uherské Hradiště (South Moravia)⁶ and Kłodzko,⁷ which was at that time part of the Bohemian Province. These plays, written by Jesuit teachers for their students, represent the most numerous type of Jesuit drama. However, their authors wrote them out of duty without larger artistic ambitions. Since these texts were not meant to be printed, we nowadays know mostly only their titles and synopses. All the more valuable is the set of plays from the Bohemian Province, which were, thanks to sheer luck, preserved in their entirety.

1 This paper was created with a financial support of Research Development Program RVO 68378068.

2 For the review of the literature, see the studies by Alena Bočková and Kateřina Bobková-Valentová in this volume.

3 For more about this issue, see also JANNING 2005.

4 Národní archiv Praha (NA Praha), fund SM, J 20/17/18, box 998, 999, 1000.

5 Český Krumlov, Státní okresní archiv Třeboň, fund Velkostatek Český Krumlov, I 3 Sa 3, I 3 Sa 4.

6 NA Praha, fund JS, IIIo-446-8, box 175-7.

7 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (BUW), Akc. 1949 KN 125, Akc. 1949 KN 180, Akc. 1949 KN 238.

Secondary parts of dramas in theoretical treatises

In the first part of my study, I will shortly outline the ways the secondary parts have been defined by dramatic theorists. The focus on classical education within the Jesuit order is reflected in their approach to drama as well. This can be observed in numerous treatises on dramatic theory. Similarly to other literary theorists, Jesuits frequently referred to ancient authors, especially Aristotle, and adopted the complete system of ancient dramatic theory. At the same time, however, their works are firmly anchored in the baroque context – the authors were well aware of mixed genres such as tragicomedy, as well as the newest genres (such as declamation); the rule of three unities of the renaissance and classicist era was applied very loosely or entirely rejected, etc.

According to theoretical handbooks, a **prologue** may constitute a part of the story of the play. Alexander Donatus e.g. (1584–1640) defines the prologue as a coherent part of a tragedy, which takes place before the arrival of the chorus. It takes up the whole first act and outlines the content of the play.⁸ Alternatively, the prologue can involve a separate performance, a preface to the first act. In this case, it is designed to acquaint the audience with the content of the play. Most Jesuit literary theories understand the prologue in this latter way. “A prologue is a speech delivered to the audience before the story actually starts,” says Jacob Pontanus (1542–1626).⁹ A similar definition can be found in the works of Jacob Masenius (1606–1681) who regarded a prologue as the part “which presents a summary or rather the essence of the play, without disclosing the conclusion.”¹⁰ Franz Neumayr (1697–1765) takes a very similar view as well, saying that a prologue explains the author’s intent and helps him win the attention and favour of his audience.¹¹

Following the example of late ancient grammarians, some authors distinguish different types of prologues. For instance, Jacob Pontanus recognizes the same four types of prologues about which Aelius Donatus wrote in his commentary on Terence in the 4th century: Within the prologue,

8 *Prologus igitur est pars integra tragoediae ante ingressum chori [...] primum totum actum complectitur [...] et in eo series rerum gerendarum adumbratur.* DONATUS 1684, 319.

9 *Prologus est oratio, quae ante fabulam legitimam habetur ad spectatores.* PONTANUS 1594, 101.

10 *Prologus est, in qua summa, seu potius fundamentum rei gerendae proponitur, exitu dramaticis dissimulato.* MASENIUS 1654, 19.

11 *Prologus explicat scopum choragi instar exordii, per quod spectatores attenti, benevoli et dociles fiant.* NEUMAYR 1755, 182.

the poet may recommend his work or respond to assaults by “rivals and evildoers” or else, pay them back in their own coin. The content of the play may be outlined in the prologue and finally, the prologue can also include all of the above mentioned elements.¹²

When defining **choruses**, Jesuit theorists often resorted to ancient examples. Alexander Donatus agrees with Aristotle that the chorus is a chanted part of a tragedy that is inserted between two acts. Choruses were generally not considered a part of the story and they often featured allegorical characters.

The last of the secondary parts, **the epilogue**, can be viewed as a good example of a fusion of the humanist theory and baroque practice. Although it was unknown in Antiquity, and therefore Jesuit theories never recognised it, it was a customary part of Jesuit school plays. It could be loosely associated with the lamentation (κῶμμος or *lamentatio*) performed by all actors after the end of the last act of the play.

Secondary parts in Jesuit school plays

The number of secondary parts in school plays of the 18th century varies, but we can generally say that most plays contained a prologue, one or two choruses and an epilogue. In cases when these parts are missing in the manuscript, we should not automatically presume that they were not included in the play. It is very probable that they were simply not recorded by the scribe. Sometimes we learn about them from a synopsis, but in some cases, the question of their presence in the play remains a mystery for us.

Some manuscripts record the complete text of all the secondary parts or at least some of them, but most records only provide brief information about the secondary parts. Usually it is a description of the content of the given scene, sometimes only in one sentence: “Unruly Youth celebrate its victory, but Obedience dethrones them and hands it over to Death”,¹³

12 [...] *vel poeta commendatur, vel obtrektorum malevolorumque criminibus respondetur, aut etiam crimina regeruntur, vel argumentum fabulae enarratur, vel haec omnia simul praestantur.* PONTANUS 1594, 101–102.

13 *Victrix Stesimbroti inobedientia*, f. 309r: *Inobediens Juventus ob secundiore victoriae successus triumphans, ab Obedientia e solio dejecta Libitinae mancipatur.*

or even in a more brief manner: “The bird rejoices over regaining his freedom”.¹⁴ In some cases, the description merely mentions that the prologue outlines the story of the play.

Sometimes, we can find a very detailed description covering the content of the whole play in an allegoric way. This is the case of the play *Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus*, which describes the content of the prologue in this way: “Muhammadanism invites Christian Innocence and tries to seduce it using a Siren from his family. The Siren, however, spots a picture of Virgin Mary, gets overwhelmed by love for Virgin Mary, and runs away from Muhammadanism together with Christian Innocence.”¹⁵

In most cases, however, we have to suffice with a quotation or a fragment of a poem, etc. The prologue to the play *Romulus et Remus* tells us that it is based on a quotation from Livy’s History “Faultily taken, faultily led and faultily managed government will collapse”.¹⁶ The synopsis to the play *Prudens optio* says that the chorus “cautions” (*monet*) the audience with a verse from Ovid’s *Heroides*: “Alas, hopes often disappoint expectations”.¹⁷

The manner of recording provokes many questions, such as: did the quotation really appear in the text? And if yes, in what way was it presented? To what extent was it modified? Let us look at some plays that include both the description and the text of the secondary parts, which can tell us a lot about the way the scenes were presented on stage.

The quotation could be inserted in the text completely and without modification, as in the epilogue to the play *Richardus per Matrem viventium a morte aeterna vindicatus*. The synopsis says the epilogue “emphasises” the words of St. Bernard of Clairvaux: “If there is any hope, if there is any mercy, if there is any salvation with us, we believe it all comes from her (that is Virgin Mary).”¹⁸ The text includes the full wording of the epilogue, which

14 *S. Stanislaus Kostka in fuga victor*, f. 114r: *Avis restituta libertati plausus canit*.

15 *Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus*, epilogus: *Mahometismus Christianam Innocentiam domesticae ad se invitat Syrenulae lenocinio. Sed haec objectum Mariae ectypon intuita, mox Prototypi amore capta, Mahometismum una cum Christiana fugit Innocentia*. JACKOVÁ 2016, 192.

16 *Romulus et Remus*, f. 397r: *Prolusio ejusdem Livii innititur sensui lib. 9 dec. 1. Imperia male parta, male gesta, male retenta obruuntur*.

17 *Prudens optio*, f. 250v: 16. *Heroid. Hem! Fallit augurio spes bona saepe suo*.

18 *Richardus*, epilogus. *Epilogus illud D. Bernardi sermo[nis] De Nativitate B. V. Mariae. De aquaeductu de Magna Matre Gratiarum extollit: Si quid spei, si quid gratiae, si quid salutis in nobis est, ab Ea noverimus redundare*. JACKOVÁ 2016, 68.

indicates that the protagonist, saved from death through the intercession by Virgin Mary, sings the initial quotation as a recitative with only minor modifications:

RICHARD

Be thus aware, you, who love the Virgin!
If there is any hope, if there is any mercy,
if there is any salvation with us, we believe it all comes from Mary.

ALL

Oh, you, who love the Virgin, have always in mind
the favourable, friendly agreement between us and Mary.
Hope for her,
never despair.
Do you yearn for heavenly homeland?
Strive for Mary's favour!¹⁹

The extant plays show that the quotations were usually used only for inspiration or to define the theme of the relevant scene. This is the case of the epilogue to the play *Adulta in teneris fortitudo* about a 6-year-old boy who becomes a martyr. The description quotes Paul's second Letter to Timothy: "He praises the winner and sings to him: An athlete cannot receive the winner's crown except by competing according to the rules."²⁰ In the text of the epilogue, however, the quotation is paraphrased: "You will become the winner, you will triumph and receive eternal fame. This immortal laurel will decorate you with green leaves and flowers."²¹

19 Ibid., 122: *Richardus: Jam scito, parthenophile! Si quid spei, si quid gratiae, si quid salutis in nobis est / id totum a Maria noverimus redundare. Tutti: O parthenophile, revolve prospera / Amica Matris inter nos foedera. / In istam spera, / Nunquam despera. / Aspiras Caeli patriam? / Quaere Mariae gratiam!*

20 *Adulta in teneris fortitudo*, f. 328v : *Epilogus victori poeana parat ac illo accinnit: Nemo coronatur, nisi legitime certaverit. 2 ad Tim., c. 2, v. 5.*

21 Ibid.: *Victor stabis, triumphabis perenni adorea. Hac virebis, hac florebis immortalis laurea.*

In what way were these secondary parts of theatre plays presented? Some researchers believed that they were performed as *tableaux vivants* or pantomime with musical accompaniment. Although these forms might have been common, some plays prove that they were certainly not applied universally. Let us go back again and look at the play *Prudens optio*. Its synopsis describes the prologue as follows: “Royal Providence spurns Bravery and Noble Face who rival over the royal apple, and hands it over to Prudence who wishes to have it.”²² If we did not have more than this note, we could safely imagine the prologue as a wordless performance, perhaps accompanied by music, but one glimpse in the text tells us that the passage was chanted.

RECITATIVE

Prudence is the sole and most proper virtue of a ruler. One wise mind surmounts hands of many and moderate power will be elevated even by gods.

ARIA

The ruler’s wisdom is the happiness of the kingdom. It saves nations from arms, lances and shields. If Prudence is seated on the throne, this beautiful adviser and even stronger helper, the Justice, Piety and Moderation stand by it too.²³

The prelude to the play *Talio in Perseo* indicates that the actors might have chanted even the parts that summarised the story. The periocha says that the prelude “shows the course of the story” (*seriem actionis indicat*), the type of verse and the use of the word *aria* indicate that the performance was chanted.²⁴

22 *Prudens optio*, f. 244r: *Regia Providentia, contemptis Fortitudine et Vultus Majestate pro se pomum regale contententibus, defert illud votis Prudentiae in haereditatem.*

23 *Ibid.*, f. 245r: *Recitativus: Prudentia imperantis propria et unica virtus. Mens una sapiens plurium vincit manus et vim temperatam dii quoque provehant in majus.*

Aria: Regnorum est felicitas imperantis sagacitas. Haec absque armis, hastis et pennis adfert salutem populis. Adstat throno Justitia, Pietas atque Clementia, decora consilio, fortior auxilio, si hunc tenet Prudentia.

24 *Talio in Perseo*, f. 42v.

Since almost all the extant secondary parts have the same form, we can presume that in the first half of the 18th century, these passages were predominantly written in rhymed tonic verse and chanted. Preludes and choruses were composed mainly of arias and duets with recitatives included in between, while epilogues were usually reserved for the choir. Yet it cannot be perceived as a binding rule. For instance in the prelude of the play *Ingratitudo* there was chorus singing, and the epilogue of this play constitutes an even more complicated example: metrically the text is divided into two parts – ten verses in an iambic trimeter and eight syllabic rhymed verses. It is possible that the part in the iambic trimeter was recited, while the second one was sung. This would correspond not only to the chosen form but also to the fact that the second part is introduced by the word *occinere*, to sing; the last quantitative verse goes as follows: *occinere tristem noeniam ingrato libet*, that is “a sad elegy will be sung to the ungrateful one”.²⁵

The last question this study strives to address is: What role do the secondary parts play with respect to the plot? The initial scene is usually labelled *prolusio* or *proludium*, that is a prelude. As the name indicates, it usually features characters that really “play”, demonstrating the dramatic story. In addition to the prelude, some texts also feature a foreword (*prologus*), a short text written in prose which should provide the audience with information about the topic of the play and request their favour. Although forewords have been found in only several plays, it is possible that all plays originally contained a foreword, but few of them survived. The prelude usually summarises the topic or the main idea, using allegorical depiction. It could briefly outline the story, disclosing even selected details, as we have seen in the play *Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus*. Other preludes focus on explaining the main message of the play. *Amor Astraeae victima* is one of many Jesuit dramatic adaptations of the story of Joseramnus, son of the ruler Lideric, who brought about the death of a poor farmer’s children. Lideric has to choose between justice on one hand and his love for his son on the other. Eventually, he chooses justice and has his son executed. In the prelude to *Amor Astraeae victima*, Love (*Amor*) ignites Fatherly Heart (*Cor paternum*), but Justice (*Astraea*) kills it with a spear. The prelude does not summarise

25 *Ingratitudo*, f. 531r.

the whole play, it only indicates its main message – victory of justice over love, and duty over emotion, metaphorically shown as the dilemma faced by one of the characters.²⁶

Choruses mostly provided lyrical commentary on the story, but there is also some evidence of choruses involving dramatic action in which allegorical characters really act, instead of merely commenting on the story. Similarly to preludes and epilogues, the allegorical figures in choruses often represent the individual characters in the play itself, shifting the content of the play to a more general and abstract level. Choruses often summarised the story of the previous part and suggested the future development of the story, serving actually as a prelude to the next part of the play. This can be seen in the two-act play *Talio in Perseo* about the treacherous Perseus who falsely accused his brother Demetrius of treason, hoping it would help him seize the power. The first act is introduced by a *prolusio*, which shows the whole plot: Impiety (*Impietas*) – representing Perseus – speaks first, proclaiming its wish to dethrone his rival. Deception (*Dolus*) supports its plans. The prelude concludes with the chant by Innocence (*Innocentia*) – Demetrius, which warns Impiety against the consequences of its actions and predicts its fall.²⁷ The second act is preceded by a part labelled *chorus praeliminaris* which introduces its story. After the first act ended with the execution of the innocent Demetrius, the chorus begins with Impiety's celebration over the destruction of Innocence, but is interrupted by Justice (*Iustitia*) who comes to revenge Innocence, indicating that Perseus shall face his deserved punishment in the second act.²⁸

Besides choruses, Jesuit plays feature other kinds of interludes (called *intermedium*, *interludium*, *interscenium*, *intercidens*, etc.) written in diverse forms and with varying connections to the main plot. Some are associated with the play through a particular figure or place; some seem completely independent of the content of the play, forming a sort of “play within a play.”

Such interludes are rare in the extant plays from the Bohemian Province. They often employed music, as suggested by the words *musicum* or *melo-musicum* added to their titles. Most of these interludes resemble choruses, and some are even difficult to distinguish from a chorus. Non-musical

26 *Amor Astraeae victima*, f. 285r.

27 *Talio in Perseo*, f. 42v.

28 *Ibid.*, f. 54v.

intermedia or intermedia of unspecified nature are, similarly to prologues, more frequently found in the set of plays from the Kłodzko college: they are mentioned in 14 texts out of 41, of which 9 texts include the full text. They usually involve short scenes, predominantly in prose, which form a digression from the main story line, although there is always at least slight connection. For instance, the play *Rara est concordia fratrum* about St. Stanislaus Kostka features a scene called *appertiens*, in which Exuberance (*Libertas*) and Piousness (*Pietas*) quarrel about who is going to possess Stanislaus.²⁹

Most interludes, however, feature figures from lower social classes: servants, villagers, shepherds, etc. The *incidens* in the play *Majales gemini duo* is a typical example of an interlude, which seems wholly unrelated to the play itself, although to some extent, it can be considered a comical paraphrase of the previous scene. It follows a scene in which one of the figures boasts about the large amount of money he has won. In the interlude, we can see a villager named Coridon who sees a sleeping hare and plans on catching it, selling it, and getting rich. In the end, the hare runs away.³⁰

Epilogues were mostly designed to communicate the moral and summarise the message of the play. It teaches, admonishes or recommends. In *Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus*, the epilogue “teaches” that Christian innocence can be suppressed, but never subdued;³¹ in *Nomen proprium Floris Nazaraei*, the epilogue “admonishes” (*monet*) the youth to try to imitate Christ by leading a chaste and innocent life;³² and the epilogue to *Amicitia* “recommends” (*commendat*) faithful friendship.³³ An epilogue could also celebrate or praise the main character, declare his specific virtues, and establish him as an example.

29 *Rara est concordia fratrum*, f. 171v.

30 *Majales gemini duo*, f. 319r–v.

31 *Epilogus docet premi quidem posse, sed non solum non opprimi Innocentiam Christianam, verum sub Mariae praesidio evadere gloriosiore*. JACKOVÁ 2016, 274.

32 *Epilogus monet juventutem, ut si de Divinae cum Flore Nazaraeo amicitiae fructu participare desiderat, rubore verecundiae (qui e sententia Aristotelis pulcherrimus color est et e mente Diogenis virtutis color) et candore innocentiae concolor esse manereque studeat*. Ibid., 184.

33 *Epilogus fidam et constantem in aequis amicitiam commendat*. Ibid., 392.

In some plays, the epilogue is a short address to the audience, written in prose and rather similar to the prologue. It is designed to bid the audience farewell and thank them for their support. The highest number of these epilogues can be found in the set of plays from the Kłodzko college. As an example, we can list the epilogue of the play *Regnum non patitur duos*:

“Spectators! Our shadows [i.e. probably the seamy sides – Author’s note] fell down in front of your nobility; our mistakes came out in face of your great presence, yet they will turn out to be happy and minuscule if your nobility hides them, your lovely shadows, if the light of your kind favour illuminates them. Do so and maintain your favour to us.”³⁴

Occasionally, we can find an epilogue that illustrates the dénouement or conclusion of the story and features dramatic characters. Some do that directly – for instance in *Regnum ob vitae solitariae amorem contemptum*, the epilogue “shows” (*exhibet*) the three main heroes, one in the seclusion of his hermitage, one in prison, and one on the throne – other plays resort to allegory – for example in the play *Marcida florum gratia* about two brothers who renounced earthly pleasures to devote their lives to God, the epilogue highlights Faith (*Religio*) which celebrates its victory over Vanity (*Vanitas*).³⁵

In this study, the form and the function of the secondary parts of the Jesuit school drama were discussed only briefly, moreover in a manner limited only to a certain type of plays. However, even this allowed us to observe a phenomenon that was mentioned above: despite the fact that the authors of theoretical treatises on drama refer to ancient examples, they differ from them in many respects. Even greater differences can be found between the theory and the actual texts of the plays. The study of the secondary parts of the dramas thus confirms that although the Jesuit drama in many respects followed the ancient drama, it also absorbed influences from the contemporary theatre, and thanks to this combination it evolved into a distinctive remarkable structure.

34 *Regnum non patitur duos*, f. 35r: *Spectatores! Umbrae nostrae cecidere ad Vestram magnitudinem; errores nostri apparuerunt ad illustrem praesentiam; felices et parvos errores, si magnitudine vestra obtegantur, amabiles umbras, si bona favoris vestri luce illustrentur. Id agite et favete.*

35 *Marcida florum gratia*, f. 128v.

List of plays

Swoboda, Joannes,

Adulta in teneris fortitudo, nondum idonea poenae, matura victoriae, sive Thomas Michaelis, sexennio non major, fortis juxta ac constans pro fide Christi athleta. In scena exhibitus a media grammatices classe academici gymnasii Societatis Jesu Neo-Pragae ad S. Ignatii, anno 1727, mense Junio, die 10. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 320r–326v.

[Besnecker, Adamus],

AMICITIA VsqVe aD aras neCIs non InterrVpta, olim in Damone et Pythia coram Siciliae tyranno Dionysio, hodie in theatro exhibita ac scenice representata agente Perillustri, Nobili et Ingenua supremae classis grammaticae juventute in Caesareo Regioque Soc. Jesu collegio Glacii anno 1720, mense Junio, die ... Edition in JACKOVÁ 2016, 344–392.

[Kuziel, Wenceslaus],

Amor Astraeae victima, seu Joseramnus, Rutheniae principis primogenitus, paterno justitiae rigore mulctatus. Hodie ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili ac Nobili supremae classis grammatices juventute Pragae ad Sanctum Ignatium theatraliter exhibitus, mense Majo, die 22, anno 1724. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 285r–292r.

[Sextetter, Josephus],

Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus, olim Imeriam, Aegypti Regis filiam, Christo lucratus. Hodie ludo dramatico exhibitus ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili ac Ingenua mediae classis grammatices juventute academici gymnasii Societatis Jesu Pragae ad Sanctum Ignatium 1729, mense Majo, die 17. Edition in JACKOVÁ 2016, 192–275.

Czizek, Antonius,

Ingratitudo sive Claudius Nero Caesar, cum plurimis etiam fidei Institutori suo Annaeo Senecae factus tyrannus. Pro ludo theatrali assumptus ab supremae classis grammatices juventute anno 1727, mense Junio. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 999, f. 520r–531r.

Salomon, Paulus,

Majales gemini duo, plus amoris, quam sanguinis concordia fratres, ex vere amoris in mortis autumnum ad pomum discordiae lapsi. In scenam dati ab infima grammatices classe in gymnasio Societatis Jesu Glacii 1697, mense Majo, die 10. BUW, sign. Akc 1949 KN 125, f. 313r–320v.

Zastiera, Henricus,

Marcida florum gratia, Carolo et Gerardo melioris vitae occasio. Pro theatro exhibita a Perillustri, Praenobili ac Ingenua mediae classis grammaticae juventute in academico Societatis Jesu gymnasio Neo-Pragae ad S. Ignatium, anno 1745, mense Junio, die ...

[Jenisch, Antonius],

Prudens optio, sui in regnum adoptio, oratoriae facultatis Neo-Pragae anno 1735, mense ..., die ... scenicum argumentum. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 244r–254v.

Sommer, Andreas,

Rara est concordia fratrum seu Stanislaus et Paulus Kostka, germani fratres, nobilitate pares, genio et moribus quondam dispares. A tenerioribus rudimentorum Musis Glacii in scenam dati anno 1689, die 12 Augusti. BUW, sign. Akc 1949 KN 125, f. 168v–174r.

Januschke, Daniel,

Regnum non patitur duos seu Gundebertus et Partharitus, fratres reges, tragico-comoedia a principistis Glacensibus in scenam dati anno 1683, 5 Augusti. BUW, sign. Akc 1949 KN 125, f. 11v–35r.

Kleinhampl, Joannes,

Richardus per Matrem viventium a morte aeterna vindicatus, hodie pro theatro propositus ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili ac Ingenua rudimentorum schola in academico gymnasio S. J. Pragae ad S. Ignatium, 1735, NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 998, f. 198r–209v. Edition in JACKOVÁ 2016, 59–124.

[Fleischer, Joannes],

Romulus et Remus, olim Numitoris adversus Amulium pro throno vindices, hodie academice syntaxeos pro theatro thema. Pragae ad S. Ignatium 1729, mense Junio, die 9. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 397r–409v.

Hirt, Joannes,

S. Stanislaus Kostka in fuga victor, dramatice illustratus a Nobili, Praenobili ac Ingenua rudimentorum juventute Neo-Pragae in academico Societatis Jesu collegio ad S. Ignatium, anno 1745, mense Majo, die... NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 114r–126v.

Swoboda, Joannes,

Talio in Perseo, Philippi Macedonum regis filio, scenice adumbrata ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili ac academica humanitate Neo-Pragena anno 1728, mense Junio, diebus 17 et 18. NA Praha, SM, J 20/17/18, box 998, f. 41r–62v.

[Pelletius, Joannes],

Victrix Stesimbroti inobedientia, justo Epaminondae patris ferro vindicata, juventuti in documentum scenice proposita a Poësi Neo-Pragena Societatis Jesu anno 1725, mense ..., die ... NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 998, f. 309r–316v.

**Prologus, chorus és epilógus a bohémiai jezsuita
provincia iskolai színjátékaiban**

A neo-latin drámairodalom egyik alcsoportját képező jezsuita iskolai színjátékokról bőszeges szakirodalom áll rendelkezésre. A dolgozat a jezsuita drámák másodlagos részeivel foglalkozik: a prologussal, chorussal, interludiummal és az epilógussal. A vizsgálat alapja egy nagyrészt ismeretlen korpusz, a Bohémiában fennmaradt mintegy 300 teljes drámaszöveg. Mivel a korban e szövegeket nem kiadásra szánták, soknak csak címe és szinopszisa maradt fenn; ezért különösen értékes a bohémiai provincia kéziratos anyaga, amely teljes egészében megőrződött.

A jezsuita tanárok által diákjaiknak készített művek a jezsuita dráma számos típusát tartalmazzák.

A dolgozat röviden áttekinti, hogyan definiálták a drámák másodlagos szerkezeti részeit a korban használt elméleti munkák. Más elméletírókhoz hasonlóan a jezsuiták is gyakran hivatkoztak antik szerzőkre, főleg Arisztotelészre, és teljes drámaelméleteket kölcsönöztek az antikvitásból. Az antik előírások követése mellett ugyanakkor erősen hatott a kor színpadára a barokk szellemiség is. Mindez a jezsuita színjátékokra is érvényes, sőt e komplex hatás következtében alakult ki a jellegzetes jezsuita drámaszerkezet, melyre a dolgozat számos példát hoz.

PAPHÁZI JÁNOS

A GÖDÖLLŐI BAROKK KASTÉLYSZÍNHÁZ TÖRTÉNETE

Főúri zenés színjátszás a 18. századi Magyarországon

A törököt Magyarország területéről végleg kiűző háborúkat követően, az 1720-as évektől kezdve valóságos kastélyépítési hullám vette kezdetét az országban. A főnemesek egymással versengve építették ki, s tették mind fényesebbé családi rezidenciáikat, városi palotáikat. A barokk, illetve később a rokokó udvartartáshoz a leggazdagabbaknál már egyre inkább hozzátartozott a színház, a zenekar, az opera.¹ A főúri kastélyszínházak száma és jelentősége jóval nagyobb volt a korábban feltételezetttnél, ahogy arra már Staud Géza rámutatott, három részből álló alapvető munkájában.² A 18. század második felétől egyre nagyobb népszerűségnek örvendő, a különböző kastélyokban megrendezett színi előadások a nemesség kulturális igényeinek kielégítése érdekében szerveződtek. Műkedvelők, olykor a nemesi udvar személyzetét is bevonó társulatok mellett egyre inkább hivatásos, elsősorban német és olasz vándorszínészeket szerződtettek az előadások megtartására.³ A közönségük persze szűk körű volt: a kastélyok lakóiból, a környék nemesi vendégeiből, katonatisztekből állt. Társadalmi hatásuk azonban jóval szélesebb volt, elsősorban annak köszönhetően, hogy a 18. század második felétől fellendülő városi kultúrának lettek igen fontos elemei.⁴

A legjelentősebb zenés színházi előadások az Esterházy-család kismartoni, illetve eszterházi kastélyában zajlottak.⁵ A színházi élet akkor kapott nagyobb lendületet, amikor Esterházy Pál Antal (1711–1762) herceg 1761-ben új színjátszóhely építését határozta el Kismartonban, s ekkor

1 Az 1740 és 1810 körül működött magyar kastélyszínpadok jegyzékét lásd VARNYÚ 2010, 44–45.

2 STAUD 1963–1964.

3 Ebben az időszakban Magyarországon a német színjátszás jóval a magyar előtt járt. A magyarországi német színészetről részletesen lásd KERÉNYI 1990, 35–42.

4 KOSÁRY 1996, 677.

5 A téma alapos feldolgozása HORÁNYI 1959.

szerződtette másodkarmesternek idősebb Joseph Haydnt.⁶ A színház már a következő évtől működött. A színházi élet aztán Esterházy „Fényes” Miklós (1714–1790) herceg ideje alatt érte el a csúcspontját, akinek 1762. május 17-én megtartott beiktatási ünnepségén⁷ Haydn egyik művét⁸ adta elő egy olasz operatársulat. 1768 őszén Haydn, *Lo speziale* c. műve avatta fel a süttői vadászlak helyén épült eszterházi kastélyban megnyíló operaházat. Az új kastély megnyitása után Haydn és zenészei Eszterházára költöztek át. A családi székhelyen az énekesek, a zenekar, s az oda szerződött színtársulatok számára az ún. „muzsikaház” szolgált lakhelyül. 1769-től kezdve a színházi idény az év május 1-jétől október 15-éig tartott. Eszterháza „nyári játszóhely” volt a télen Pozsonyban fellépő színészek számára.⁹ 1772 és 1777 között Karl Wahr társulata játszott Eszterházán. Miután 1776-ban hét új énekest is szerződtetett a herceg Haydn saját szerzeményei mellett évente 6-8 másik operát is színre vittek, s a meghívott vendégek kedvéért ezek szövegkönyveit ki is nyomtatták. 1778-ban a Paul–Meyer társulat szerepelt a hercegnél; Goethe, Lessing és Beaumarchais darabjait mutatták be. 1778 és 1785 között pedig Franz Josef Diwald társulata mutatta be gazdag repertoárját.¹⁰ Fontos még hozzátennünk, hogy a parkban lévő színházon kívül 1773-tól egy másik, az ún. marionettszínpad¹¹ is működött, amelyet Mária Terézia királynő látogatása alkalmából, Haydn *Philemon és Baucis* c. báboperájával nyitottak meg. A bábszínházi előadásokat, akárcsak az operaháziakat, bárki díjtalanul látogathatta. Fényes Miklós halála után örököse, Antal 1790-ben elbocsátotta az operatársulatot.¹² Később II. Miklós volt az, aki

6 A szerződést lásd BARTHA–RÉVÉSZ 1978, 15–18. Az egyházzenei szolgálatban Haydn ugyan Georg Joseph Werner alárendeltje volt, de minden egyéb zenei feladat ellátása az ő tiszte volt. 1766-ban aztán Haydn már karmesterként a zenekar teljes körű vezetője lett.

7 Esterházy Pál Antal váratlan, utód nélküli halálának következtében ekkor lett a hercegi cím és az azzal járó hatalmas majorátus feje, s egyszersmind az ország első számú főura.

8 Ez volt a zeneszerző Kismartonban írt első, azóta elveszett színpadi műve.

9 GUPCSÓ 2005, 206. A herceg 1771-től külön díszletfestőt is alkalmazott Pietro Travaglia személyében.

10 A társulat Pest, majd Sopron után érkezett Eszterházára. Repertoárjuk igen változatos volt a kisszámú közönség miatt. Előfordult, hogy két hónap alatt 50 színművet is bemutatnak, s ezek közül csupán három darabot tudtak kétszer is eljátszani. Eszterháza után 1786-tól Pesten, Temesvárott, Kolozsvárott, Aradon és Szegeden szerepeltek. KOSÁRY 1996, 678. A társulat tagjairól lásd KNAPP–TÜSKÉS 2013, 175.

11 A marionettszínház igen rövid ideig működött, irányítója, Josef Karl von Pauersbach távozását követően 1778-ban megszűnt.

12 GUPCSÓ 2005, 207.

átköltözött Kismartonba, s ott 1794 és 1812 között szintén jelentős színházi életet tartott fenn.

A színjátszás fejlődésében Pozsony városa, a bécsi császári udvar közelsége miatt igen fontos szerepet játszott. Itt nyitotta meg kapuit 1785. május 16-án¹³ Erdődy Nepomuki János¹⁴ (1723–1789) gróf színháza, a nyitóelőadás Giovanni Paisiello: *König Theodor von Venedig* c. két felvonásos operája volt.¹⁵ Az ott játszó állandó társulatot a neves énekes és színigazgató, Hubert Kumpf (1756–1811) vezette. A csapat kezdetben hét színészből és öt színésznőből állt.¹⁶ A zenei kíséretet tizenkét szerződöttetett vonós, s az őket kiegészítő pozsonyi helyőrség fúvósai szolgáltatták. A zenekar vezetője Josef Chudy (1752–1813) német karmester, majd 1788-tól Johann Baptist Paneck (a korábbi nagybögös) volt. A színház mindössze négy évig működött,¹⁷ az előadásokat hétfőn és pénteken tartották a meghívott vendégek számára. Az Erdődy-színház különleges művelődéstörténeti jelentőségét annak köszönheti, hogy korszerű repertoárját igen magas színvonalon adta elő, s közvetítő szerepet játszott a sok tekintetben mintát jelentő bécsi zenés színjátszás és az egykorú magyarországi polgári színjátszás között.

A Batthyány-család több kastélyában (Trautmannsdorf, Németújvár, Rohonc, Püspöki, Magyarbél, Pozsony, Pest) is volt színház, s a megmaradt források néhány színelőadásról is beszámolnak. Batthyány József (1727–1799) hercegprímás nagy kedvelője, értője volt a zenének és a színháznak. 21–24 fős állandó zenekart tartott fenn, a színelőadásokra azonban

13 Erdődy János gróf neve napja, Nepomuki Szent János ünnepe.

14 A Szent István-rend nagykeresztése, valóságos, belső, titkos tanácsos, Varasd vármegye örökös főispánja, 1772-től a Magyar Kamara elnöke. Betegségei miatt visszavonult a közügyektől, s 62 éves korában végleg Pozsonyban telepedett le családjával. Ekkor határozta el, hogy palotájában színházat létesít.

15 A színház történetéről részletesen: STAUD 1963–1964, I. r., 26–117.

16 Közülük a legismertebbek: Franz Xaver Girzik, Johann Baptist Hübsch, Margerete Kaiser. A társulat mellett egy sűgő és egy ruhatáros is dolgozott. 1788-ban a létszám még három fővel emelkedett. HONT 1962, 86.

17 A gróf 1789. május 15-én bekövetkezett halálával vége szakadt a palotájában rendezett operaelőadásoknak. Kumpf ekkor Pestre szerződött a társulatával, ahol szinte a teljes repertoárjukat eljátszották, megvetve ezzel a német opera alapjait. GUPCSÓ 2005, 205–206.

alkalmilag szerződtette a társulatokat.¹⁸ Batthyány Fülöp hainburgi kastélyában is működött színház. Szerencsés fekvésének köszönhetően (a Bécset Pozsonnyal összekötő országút mentén feküdt) igen népszerű volt. 1777-ben Karl Wahr pozsonyi színházigazgató játszott itt társulatával, 1791 nyarán Christoph Ludwig Seipp¹⁹ (1747–1793) színtársulata szerepelt, míg az 1790-es években Karl Mayer és Georg Jung társulata lépett fel többször is. A kastélyban ugyanazokat a zenés darabokat (daljátékok, operák, balettek) mutatták be, amelyeket a városi színházakban (Bécs, Pozsony) is előadtak.²⁰

Szórványosan ugyan, de maradtak adatok további kastélyszínházak működéséről is. Így tudjuk azt, hogy a Károlyi grófok nagykárolyi kastélyában már 1757-től tartottak színielőadásokat. Erre a célra 1792 körül külön épületet is emeltek. A színházat kiválóan felszerelték.²¹ Állandó társulata nem volt, s alkalmi szerződtetésekről sincsenek adataink. Minden valószínűség szerint amatőr színház lehetett, hasonlóan a tótmegyeri kastélyban működőhöz. Főúri műkedvelők szerepeltek a 18. század végén a Keglevichék pétervásárai kastélyának színháztermében is. Valószínűleg a Pálffy-család több kastélyában (Vöröskő, Királyfa) is rendeztek színielőadást, de csupán csak a pozsonyi palotájukban 1770-ben megtartott operaelőadásról maradt fenn egykorú beszámoló. A kastélyszínházak története a 18. század végével nem zárult le, jelentőségük azonban – előbb a német, majd a magyar nyelvű hivatásos polgári színjátszás egyre szélesebb körű elterjedésével – fokozatosan csökkent.²²

18 A pozsonyi nyári palotában 1767-ben, a császári udvar jelenlétében Esterházy Miklós énekesei és zenészei adták elő Haydn: *La canterina* című darabját. 1774 májusában a Berner-féle gyermektársulat daljátékot és balettet mutatott be Rohoncon, ahol 1787 júniusában az Erdődy-társulat vendégszerepelt. Paisiello *Das listige Bauernmädchen* című darabját adták elő, szabadtéren. GUPCSÓ 2005, 207.

19 Wormsban született, Jénában, Giessenben, Heidelbergben tanult jogot és teológiát. A színészi hivatás kedvéért azonban feladta tanulmányait. Különböző vándortársulatok tagjaként beutazta a Német Birodalmat. 1772-től Pozsonyban lépett fel, ahol 1778-ban megnősült, felesége a társulatában is játszott. Három évvel később Temesvárotra és Szebenben lépett színpadra, hogy aztán ismét visszatérjen Pozsonyba. (Utazásaihoz lásd e tanulmány 41. lábjegyzetét.) Színészként és íróként is működött, számos szórakoztató mű és színdarab fűződik a nevéhez. Kortársai nagyra becsülték színészi játékát, társulatának repertoárjában klasszikusnak számító darabok (Shakespeare, Goethe, Lessing, Schiller művei) szerepeltek. Életéről részletesen lásd: HEPPNER 1910, 42–46.

20 GUPCSÓ 2005, 208.

21 A színház dekorációit később, az 1810-es években Nagyváradon játszó magyar társulat kapta meg.

22 GUPCSÓ 2005, 208–209.

A Grassalkovichok színházai²³

Pozsony

Grassalkovich I. Antal (1694–1771) 1760 és 1765 között építtette fel reprezentatív városi palotáját a koronázóvárosban, Pozsonyban. Az épületet a gróf kamaraelnöksége (1748–1771) idején kamarai építésszé lett Franz Anton Hillebrandt tervezte.²⁴ A palotát már 1770 körül átalakították: a kastély épületét összekapcsolták a kápolnával, s ekkor készült el a ma is látható, sarokrizalitos főhomlokzat. Átalakított állapotáról érzékletes képet festett az arra utazó Rotenstein²⁵:

„A palota 25 ablak széles, középen nagy bejárója van és elől egy aranyozott erkélye. Az udvart nagy vasrács és vázák veszik körül, a belső lépcső rendkívül ízléses, négy fölkében a négy évszak szobra áll. A két emeletes nagyterem márványozott, a mennyezet és a falak gazdagon aranyozottak, a két nagy kályha szoborformájú, az ablakokkal szemben tükrök vannak. A szobákat zöld selyem holmik, indiai és kínai tapéták díszítik. Sok porcelánváza és aranyozott bronztárgy is található bennük.”²⁶

Több híres vendége is volt az épületnek: 1775-ben Mária Terézia és családja jelent meg a kastély termeiben megrendezett „vásáron”, az Esterházy zenekart vezette többször fellépett itt Joseph Haydn, valamint tudjuk, hogy Kempelen Farkas (1734–1804) itt mutatta be híres sakkozó gépét.²⁷ A palotában Grassalkovich II. Antal (1734–1794) herceg 1786-ban alakíttatott ki színháztermet, amelynek aktualitását az adta, hogy II. József ugyan felfüggesztette Mária Teréziának a színházi előadásokra, a böjti időszak alatt

23 Részletesen lásd STAUD 1963–1964, II. r. 5–34.

24 A gödöllői kastélytípusba tartozó épület eredetileg 7+3+7 tengelyes volt, kiemelkedő középízzal, sarokrizalitok nélkül és különálló, nyilvános kápolnával, amelynek védőszentje Szent Borbála. Varga 1999, 8.

25 Az 1763 és 1783 között rendszeresen utazó Gottfried Edler von Rotenstein H. Balázs Éva kutatásai Pálffy János (1744–1794) testőrkapitánnyal azonosították. H. BALÁZS 1987.

26 G. GYÖRFFY 1991, 84–85.

27 A Török névre keresztelt, Mária Terézia szórakoztatására kitalált szerkezet 1769-ben készült el. A rejtélyes szerkezet belsejében egy ember bújt meg, aki tükrök és fogaskerekek segítségével működtette a gépet, a közönség azonban sohasem láthatta őt. A sakkozógép 1854-ben Philadelphiában, egy tűzesetben semmisült meg.

érvényes tilalmi rendeletét, mégis betiltották Christoph Ludwig Seipp pozsonyi színiigazgató előadásait. Ekkor a herceg az udvartól arra kért engedélyt, hogy a pozsonyi palotájában színielőadásokat tarthasson. Valószínűleg magas befolyása, illetve az előadások zártkörű volta miatt az engedélyt megkapta. Ezt követően alakította át a palota egyik termét színházteremmé, amely 1786. március 24-ére készült el. Seipp ekkor kapott felkérést az előadások megkezdésére. A herceg az elkövetkező hetek műsorába a következő darabokat választotta ki: *Die liebeswürdige Alte*; Schröder: *Irrtum in allen Ecken*; *Und er soll dein Herr sein*; *Der blinde Lärm*; Wezel: *Die komische Familie*; Mayer: *Der selten Freiner*; *Wildheit und Grossmut*; Schröder: *Der Ring*.²⁸ Egyet értve Varnyú Anitával megjegyezzük, hogy meglepőnek mondható, hogy a böjt idején játszott nyolc darab mindegyike vígjáték.²⁹

A Pressburger Zeitung híradása szerint e darabokon kívül még balettelőadásokat is tartottak, valamint koncerteket is rendeztek, amelyeken a herceg saját zenekara lépett fel.³⁰

Mivel a városi színháznak ebben az időszakban csökkent a látogatottsága, a herceg újabb előadásokat kért Seipptől, így társulata még húsvét után is játszhatott a palotában. 1786 áprilisában még hét darabot adtak elő. Ezeknek a címe és előadásuk pontos dátuma a következő:

- | | |
|--------------------------|--|
| 1786. április 18. | Gotter: <i>Das öffentliche Geheimniß</i>
<i>Adelaide oder die Antipathie gegen die Liebe</i> |
| 1786. április 20. | Schröder: <i>Das eifersüchtige Ungetreue</i> |
| 1786. április 25. | Bretzner: <i>Der argwönische Liebhaber</i>
<i>Die Quelle der Schönheit und der Hässlichkeit</i> |
| 1786. április 27. | Wesel: <i>Rache für Rache</i>
<i>Weiss und Rosenfarb</i> |

28 STAUD 1963–1964, II. r., 28.

29 VARNYÚ 2010, 24.

30 HEPPNER 1910, 50.

Az előadásokat követően a herceg igen bőkezűen megjutalmazta a színészeket. A pozsonyi palotában ezután már nem tartottak rendszeres előadásokat, de egy-egy nagyobb rendezvény, ünnepség alkalmával azért szerződtették a környék színtársulatait.³¹

Pozsonyivánka

A Pozsonytól keleti irányban pár kilométerre fekvő ivánkai (Ivanka pri Dunaji) kastély történetéről csak elszórt utalásokból alkothatunk képet. A birtokot Grassalkovich I. Antal vásárolta. Az épületet korábbi épületmaradványok felhasználásával emelték, szintén középrizalitos volt, s egyértelműen gödöllői hatást³² mutatott. A kastély II. Antal számára épült az 1760-as évek végén. Valószínűleg ő is részt vett az tervezésben, de 1771 tavaszán már bizonyosan ő adott megbízást Joseph Pichlernek a kápolna³³ kifestésére. A kastély korabeli leírása – a pozsonyihoz hasonlóan – szintén Rotensteintől származik, de szintén a színházterem kialakítását megelőző időből. A beszámolónak különösen a kertre vonatkozó részei érdekesek, ebben több a kertben álló építményt, illetve több szórakozási lehetőséget is említ.

„A kert a kastélynál nagyon kellemes látványt nyújt, először egy nagy parterre látható virágokkal és 94 narancsfával, amelyek közül 24 egészen válogatott darab, a narancsfélék között számos indiai és amerikai növény áll; van itt két nyitott kerti terem (lugas), sok gesztenyefasor és szobor. A kert közepén folyik a Dunának egy kis ága, amelyen keresztül kis híd vezet, innen fasonon kupolás kerti lakhoz jutunk, majd a hollandi házhoz, ahol a falakat hajózási jelenetekkel festették ki. ... Nem messze onnan van a körhinta, céllövés madárra, hinta és más kellemes dolgok. A kastélyt először szép vaskerítés veszi körül. Innen indul a nagy kerti ház, amelyben a nagy terem kínai módra van kifestve, és több kellemes szobája van; a remeteségben a grófnő remeteként lefestve található.”³⁴

31 STAUD 1963–1964, II. r., 31. Itt kell megemlítenünk, hogy Grassalkovich III. Antal (1771–1841) 1802-ben a pozsonyi palotában házi inspektorként alkalmazta a korszak egyik legkiválóbb díszlettervezőjét, Pietro Travagliát. A milánói mester egész életében a színházzal foglalkozott, 1771-től díszletfestőként dolgozott Eszterháznál, ahol elsősorban az operaházi és a bábszínházi díszletek tervezésével foglalkozott. Nem tudjuk pontosan, hogy III. Antalnál mi volt a feladata, de – Eszterházához hasonlóan – itt is készíthetett néhány díszlettervet. VARNYÚ 2010, 32–33.

32 A gödöllői kastély típusteremtől hatásáról részletesen lásd VARGA 2003, 18–20.

33 Ide temették II. Antalt, s 1841-ben a család utolsó férfi sarját, III. Antalt is. Hamvait 1864-ben III. Antal özvegye, Esterházy Leopoldina hozatta át a máriabesnyői családi sírboltba.

34 G. GYÖRFFY 1991, 95–96.

Az 1770-ben készült leírás a színházról nem szól, annak első említése 1786-ból származik. A gothai Theater-Kalender tanúsága szerint akkor már tartottak színelőadásokat a kastélyban:

„Grassalkovich hercegnek egy órányira Pozsonytól van egy pazar kastélya. Ebben a kastélyban pompás díszes színházat építtetett, ahol 1786. évi tartózkodása alatt a Seipp-féle színtársulat német színelőadásokat fog tartani. Mindent a herceg fizet. A belépést csak meghívó felmutatása mellett engedélyezik, hogy a magas uraságok figyelmét a tömeg ne zavarja. Előadás alatt a legnagyobb csend uralkodik a nézőtérén. A szünetekben a szolgák zajtalanul frissítőt hordanak körül.”³⁵

Ennél több adat jelenleg nem áll rendelkezésünkre a pozsonyivánkai színházról.³⁶ A Grassalkovichok pozsonyi, pozsonyivánkai (s gödöllői) színházának belső berendezéséről, felszereléséről sem maradt sajnós leírásunk, összeírásunk. Kapossy János tanulmányából azonban tudjuk, hogy a Khuen-Héderváry-család levéltárában őrzött mintegy 300 tervrajz között voltak színházi díszletek és kulisszák tervei is.³⁷ A levéltár azonban később megsemmisült, így azokról semmilyen adattal nem rendelkezünk.³⁸

A gödöllői kastélyszínház története

Grassalkovich I. Antal 1771-ben bekövetkezett halálát követően özvegye, Klobusitzky Terézia (1709–1781) irányította az uradalmakat.³⁹ A kastély építtető gróf fiának, II. Antalnak a nevéhez nem köthetők újabb birtokszerzések, a gödöllői kastélyt is csak az özvegy halála után vehette birtokba. Noha a II. Józseftől 1784-ben birodalmi hercegi címet kapott II. Antal elsősorban Bécsben, Pozsonyban és az ivánkai kastélyban időzött, a gödöllői

35 Idézi: STAUD 1963–1964, II. r., 28.

36 Az épületegyüttest a XIX. század végén ún. Tudor-stílusban átalakították, meghagyván a barokk kori lépcsőházat és a dísztermet. A színházterem azonban nem maradt meg. VARGA 1999, 9.

37 KAPOSSY 1924.

38 A Khuen-Héderváry levéltár, amelynek addigra már része volt a Grassalkovich levéltár, 1956-ban megsemmisült, amikor a Magyar Országos Levéltár épülete találatot kapott.

39 Mivel a gróf tisztában volt azzal, hogy fiának nincs tehetsége a gazdálkodáshoz végrendeletében csak a debrői uradalom élén álló, gyöngyösi úri házat rendelte számára. II. Antal azonban nem telepedett le Gyöngyösön, a debrői uradalmat 1777-ben bérbe adta az Orczy-családnak.

családi rezidencián – a reprezentációt szolgáló – átalakításokat végeztetett el.⁴⁰ Az 1780-as évek első felében, a kastélyon 1782–1785 között elvégzett átépítésekhez kapcsolódóan színházteremet alakíttatott ki. A színháznak a herceg nem emeltetett új épületet, a kastély – második U alakjának déli részén elhelyezkedő – előkelő, szépen dekorált szárnyát használta fel. Itt helyezkedett el I. Antal barátjának, gróf Migazzi Kristóf (1714–1803) váci püspök, bécsi bíboros érseknek állandó vendégszobája. A színpad és a nézőtér kialakítása céljából a három szintet a két közbülső födém lebontásával egybebontották. Az így nyert hatalmas – 24,5 méter hosszú, közel 8 méter széles és 9,5 méter magas, – 2000 légméteres teret egy fallal (ún. proscénium fal) kettéosztották, a 13,5 méter hosszú nézőtérre és a 11 méter mély színpadra. A gödöllői kastélyszínház első említése 1785-ből származik, a már említett Christoph Seipp német színigazgató ekkor megjelent útleírásában⁴¹ érdekes képet festett Gödöllőről:

„Azt tanácsolom az utazónak – írja –, hogy vegyen bérkocsit, utazék Pécelre és tekintse meg Ráday báró ritka magánkönyvtárát. Ott nagyon szívesen fogadják és mindenre megfelelő választ kap, amire csak kíváncsi. Onnan vitesse magát Gödöllőre és ha Eszterházát már látta, akkor győződjék meg újból egy magyar mágnás szerencséjéről Grassalkovich herceg kastélyában. Ha már betelt a műalkotásokkal (a természet keveset nyújtott a környéken, de ezen ott helyben rögtön

40 Elbontották az épület főhomlokzatának sarkairól a saroktoronyokat, s helyettük manzárdtetős rizalitokat alakítottak ki. Az oldalszárnyak végére is egy-egy rizalit került. II. Antal az istállókat is részlegesen átalakíttatta. Az átalakításokról részletesen lásd: VARGA 2003, 35–37.

41 Pozsonyból egészen az erdélyi Szeben városába utazott, Johann Lehmann álnéven. A hivatala készítette, hogy beutazza Magyarországot: fellépett szintársulatával, s igyekezett újabb helyeket is keresni, ahol a német színház iránt érdeklődés mutatkozott. Útleírását *Reise von Pressburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen* címmel jelentette meg. A beutazott területekről pozitív képet alkotott, eloszlatva több, az országgal kapcsolatos előítéletet, félelmet. Véleményét a saját tapasztalatai alapján írta le, nem befolyásolták a korábbi beszámolók toposzai. 1786-ban aztán ismét elutazott Pozsonyból, s Morvaországon, Szilézián keresztül eljutott a Szepességbe, majd a tokaji borvidéket érintve a máramarosi hegyeken át Erdélybe. Innen aztán Kolozsváron, Tordán, Szebenen, Temesváron át érkezett vissza Magyarországra. Szeged, Kecskemét, Pest érintésével utazott aztán vissza Pozsonyba. Erről az útról névtelenül, Lipcsében és Frankfurtban, 1793-ban megjelent munkájában (*Reise von Pressburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen*) számolt be. Az utazásról, s az útleírásokról részletesen lásd: SEIDLER 2009.

segít, csak inteni kell neki), amelyekre rányomta bélyegét a herceg és felesége, Eszterházy herceg egyik leányának az ízlése, akkor kipiheni magát a színházban. A budai és pesti színtársulatok felváltva játszanak Gödöllőn, egész nyáron, a herceg költségére. A zenét a herceg saját zenekara szolgáltatja.”⁴²

A következő esztendőben Korabinszky János Mátyás (1740–1811) munkája is megemlíti a gödöllői színházat:

„A herceg kényelmes színházat építtetett, ahová gyakran hívják ki Pestről a színészeket. Tavasszal több hétig itt tartózkodik a hercegi udvar, s a környékbeli nemesség is ide gyülekezik, úgy hogy a helyiség a különféle szórakozások [a színház mellett ott volt a lovarda, alatta pedig a sörpince, P.J.] középpontja.”⁴³

A fellépő színészek neve nem ismert, de tudunk három színigazgatóról, akik társulatukkal a gödöllői színházban előadásokat tartottak: Peter Mayer 1783-ban, Jakob Scherzer 1788-ban és Philipp Berndt 1793-ban. A társulatok minden bizonnyal azokat a darabokat játszották, amelyeket az ország más városaiban, polgári közönség előtt is bemutattak.

Johann Peter Mayer életéről és működéséről kevés információ áll a rendelkezésünkre. Először színházi szabóként dolgozott, majd 1781-től működött színészként is. Két évvel később már Gödöllőn szerepelt a társulatával, fellépésük részletei azonban nem ismertek. Valószínűleg ezzel párhuzamosan a temesvári színház bérlésének a jogát is szerették volna megszerezni, de azt a lehetőséget végül a Schmallöger-család kapta meg. A Mayer vezette társulat 1787-ben és 1790/1791-ben Pozsonyban szerepelt, majd valószínűleg felfüggesztette működését.⁴⁴ Egyes források szerint, 1788-ban megpróbálkozott a soproni színház bérlésével, illetve elképzelhető, hogy 1790/1791-ben Esterházy herceg színigazgatójaként működött, s ekkor minden bizonnyal egy elsőrangú színészgárda vezetője volt.⁴⁵ Egyet érthetünk Varnyú Anitával, hogy csupán ennyi adatból nagyon nehéz felmérni

42 Idézi: STAUD 1963–1964, II. r., 20.

43 KORABINSKY 1786, 204.

44 PUKÁNSZKYNÉ-KÁDÁR 1933, 52.

45 VATTER 1929, 40.

a Mayer-féle társulat színvonalát. Ráadásul tudjuk, hogy ezeknek a vándortársulatoknak a tagjai viszonylag sűrűn cserélődtek, s ezáltal természetszerűleg a színvonal is változhatott.⁴⁶ Ha azonban igaz, hogy a Mayer vezette társulat a jeles művészetpártoló, Esterházy II. Miklós (1765–1833) herceg szolgálatában is állt, akkor joggal feltételezhető, hogy előadásaik színvonalára Gödöllőn sem lehetett panasz.

Franz Jakob Scherzer 1743 nyarán született Bécsben, s ott is halt meg 1818 tavaszán. Az általa vezetett színtársulat elsősorban Mozart operákat és ún. „*Burgtheaterstücke*”-t adott elő. Társulatával – a sok vándorévet követően – 1784-ben a bécsi Kärtnerthortheater-ben szerepelt.⁴⁷ A következő év telét már Sopronban töltötték, ahol Möller *Graf von Waltron* című katonadarabját adták elő.⁴⁸ 1788 nyaratól 1789. március 29-ig már a győri színházban szerepelt, amelynek igazgatója is lett. Egyike volt az egyik leghíresebb, s egyben a leghírhedtebb igazgatóknak, akinél több bécsi színésznek is elindult a pályafutása. Győrben a nyári időszakban játszott, télen pedig Gödöllőre ment. A gödöllői pénzből próbálta meg pótolni a nyári veszteséget, amely minden bizonnyal volt, hiszen előfordult, hogy nem tudta kifizetni a városi színház kibérlésének díját. Ezért kérvényezte, hogy böjti időben is tarthasson előadásokat. Az engedélyt azonban csak a harmadik próbálkozását követően kapta meg, azzal a kikötéssel, hogy kizárólag erkölcsös darabokat vihetnek színre. Ez azonban nem segített rajta, Győrben szinte teljesen tönkrement anyagilag, ám ennek ellenére 1790-ben Bécsben megalapította a „Landstraße Theater”,⁴⁹ Két évvel később már a császárváros, Porzellangasse-ban lévő színházában játszott. 1797-ben aztán társulatával együtt Krakkóban lépett fel.⁵⁰ Csak mintegy két évtizeddel később tudunk működésének újabb állomásáról, 1816-ban és a rá következő évben ismét Győrben szerepelt. Scherzernek szokása volt, hogy a régi daraboknak új címeket adott. Azt is tudjuk róla, hogy nem szerette a rövidített címeket, ezért kibővítette azokat. 1816 nyarán (augusztus 9-ig) 94, 1817. április 27. és október 5. között pedig 92 előadást tartott.⁵¹ A társulatnak meglehetősen nagy lehetett a repertoárja, hiszen ugyanazt a darabot nem adhatták elő túl sokszor, mivel ekkoriban a társulatok igen szűk közönség előtt játszottak.

46 VARNYÚ 2010, 31.

47 KOSCH 1992, 1993.

48 GANTNER 1941, 10.

49 LÁM 1938, 18–23.

50 KOSCH 1992, 1993.

51 LÁM 1938, 60–61.

Philipp Jakob Berndt igen rövid életet élt, 1758-ban vagy 1764-ben született Rheinsbergben, s 1794-ben halt meg. Kezdetben színházi szabóként dolgozott, csak 1781-től működött színészként. Felesége, Katharina Rössl (szül. Katharina Hertirch) 1738-ban született, s 1791-ben halt meg. Színésznő volt első férje társulatában, főként uralkodónőket, szalonhölgyeket és komikus figurákat alakított. Eredetileg Berndt is ebben a Rössl-féle társulatban játszott.⁵²

Berndt 1790-ben társulatával a következő városokban járt: Pécs, Klagenfurt, Sopron, St. Pölten, valamint Kassa. A következő évtől kezdve aztán két éven keresztül Sopronban játszottak,⁵³ s ezzel egy időben megpályázta a győri színházat is. 1792. augusztus 23-án kelt beadványában a jövő év nyári idényét kérte Győr városától,⁵⁴ húsvétól Szent Mihály napjáig. Kötelezte magát, hogy akkor is megfizeti a bért, ha egy-két hónapra elutazik is „zum Fürsten Kraschalkowitz nach Gethele”.⁵⁵ Berndt társulatának igen színvonalas volt a műsora. Operák, melodramák, vígjátékok, zenés darabok és színművek szerepeltek a repertoárjukban. A Sopronban játszott műsorukról annyit tudunk, hogy:

„a klasszikusok voltak nagyobb számban képviselve, Lessing, Schiller, Shakespeare művei állandóan napirenden vannak. Berndt soproni műsora tehát magas fokon álló, fejlett ízlésről tesz tanúságot, s a bécsi színházakkal igyekezett lépést tartani.”⁵⁶

Scherzer és Berndt ajánlataiból arra következtethetünk, hogy a gödöllői vendégjátékok tekintélyes jövedelmet biztosítottak a színigazgatóknak, akik távollétük idejében is hajlandók voltak megfizetni az addig üresen álló győri színház bérét.

A mintegy 120 fő befogadására alkalmas gödöllői színház ún. idényszínházként működött, amely csak a hercegi udvar gödöllői tartózkodása idején adott előadásokat. A pesti, budai, győri színtársulatok fellépéseinél a zenét a herceg állandó zenekara szolgáltatta. A herceg a zenészeket a kastély – a színházzal átellenben

52 KOSCH 1953, 129.

53 GANTNER 1941, 5.

54 Berndt korábban szerepelt már Győrött, valószínűleg 1781-ben, színészi működése kezdetén. Akkor azonban még Rössl társulatának volt a tagja.

55 LÁM 1938, 28.

56 GANTNER 1941, 13.

lévő – északi szárnyának emeletén, az ún. Muzsikus-gangon szállásolta el.⁵⁷ A zenekarról nem sok adat áll rendelkezésünkre, annyit azonban tudunk, hogy 1786-ban 24 tagja volt.⁵⁸ Ismerünk néhány nevet a tagok közül: a zenekarban játszott a Mozart tanítvány Johann Hummel⁵⁹ (1754–1786 u.) hegedűs, Johann Ignaz Wilmann és Schlesinger hegedűművészek, és Franz(?) Kurzweil⁶⁰ (műk. 1780–1810 k.) komponista. A zenekar vezetője Druschetzky György (1745–1819) volt, aki 1784-ben Pozsonyban lépett II. Antal szolgálatába. Druschetzky (Družecký Druzecki)életéről a megmaradt források alapján a következőket tudhatjuk: 1745. április 7-én született a nyugat-csehországi Družecben. Ifjúkorában oboázni tanult Alessandro Besozzinál, majd az 1760-as évektől kezdve katonazenészként működött eleinte, mint oboista, majd ezredmuzsikus, végül karmester az 50. gyalogezrednél. Az alakulat 1749-től Egerben (Cheb, Csehország), 1763-tól Bécsben, 1764-től Ennsben, 1771-től Linzben, 1775-től Braunauban, majd ismét Linzben állomásozott. Druschetzky 1762-ben, 17 évesen csatlakozott ehhez az ezredhez. 1775 körül történt leszerelését követően Felső-Ausztria szolgálatába lépett, mint tartományi dobos, és a hivatalos ünnepségek karmestere. Az 1770-es évektől kezdve tudunk zeneszerzői tevékenységéről. Linzben írt hat gordonkakíséretes hegedűdarabot, továbbá egy kéziratban fennmaradt szimfóniát. 1783 szeptemberében a bécsi Tonkünstler Societät tagja lett. II. Lipót magyar király (1790–1792) koronázására egy „németes” művet komponált,⁶¹ amelyet a 1790. szeptember 15-i eseményen az egyesített Esterházy- és Grassalkovich fúvószenekar adott elő. Később, 1795 után a verbunkos zene egyik legkiválóbb mestere lett, de otthonos volt a kor valamennyi műfajában.⁶² A kiváló üstdobjátékáról és fúvós oktettjeiről híressé lett muzsikus művei között kuriozitásokat, alkalmi zenéket is találunk: koncertet egy, hat, sőt hét üstdobra, csataszimfóniát két zenekarra, mandolin-szonátákat, török zenét és más különös hangszerezésű műveket, mint pl. egy

57 A zenekar tagjai által használt próbateremben kottaábrázolásokat és Bach nevét tartalmazó falfestés-részleteket is találtak.

58 Egy 1798-ra vonatkozó utalás szerint a zenekar létszáma akkora a felére csökkent. WELLMANN 1933, 23.

59 Eredetileg zenetanítóként dolgozott Bécsben. 1788-ban a Theater auf der Wieden zeneigazgatója lett. STAUD 1963–1964, II. r., 32. Fia, Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Kismartonban az Esterházyak zenekarának helyettes karmestere lett. Az 1810-es évek második felében udvari karmester volt előbb Stuttgartban, majd Weimarban. 1833-ban ő irányította a londoni német operát. Életére és működésére KOSCH 1953, 861.

60 Egyik szimfóniáját 1784. január 19-én előadták a pozsonyi Grassalkovich-palotában.

61 A koronázási mű Druschetzkynek egy 21 hangszerre írt munkája.

62 KOSÁRY 1996, 694.

partitát fúvós oktettre és gyermekhangszerekre, két másikat gyermekhangszerekre, két másikat paraszthangszerekre. Ez utóbbi darabokat talán éppen akkori kenyéradója, a zenét, színházat, fényes ünnepségeket és a kor egyéb látványos mulatságait kedvelő Batthyány József hercegprímás megrendelésére komponálta, akinél rövid ideig zeneszerzőként dolgozott. Valószínű, hogy az 1790-es évek közepétől, második felétől már Budán lakott, mert az első ott datált műve az 1796-os évszámot viseli. 1802-től József nádor udvari zeneszerzője, 1813-tól pedig a nádor 8 tagú fúvóegyüttesének vezetője lett Budán. Itt halt meg 1819. szeptember 6-án.⁶³

A gödöllői színház egy megadott terű épületrész átalakításával készült, az illúziókeltés fölényes tudásával, a terek, színek, fények és anyagok pontos megválasztásával. A nézőtér keskeny, magas tere és a színpad viszonylag kis mérete „tágítására” elsősorban a nézőtér kifestése szolgált, amely kulisszaszerűen mintegy megismételte a színpad díszleteit. A hosszfalakon öt, szerkesztésében a római kompozit oszloprendre visszavezethető félpillér látható, közeiket keskenykeretezésű tükrök töltötték ki. Az 1780-as évek közepére jellemző klasszicizáló későbarokk (copf) festés részletgazdag, vidám színekkel készült.

A hátsó végfalat a karzatok foglalták el, kettős páholsorral a hercegi család és a házi tisztek számára. A nézősereg számára a földszintet rendezték be: zártszékek, azok mögött pedig a rendes ülőhelyek voltak. A nézőtérnek két bejárata volt, az egyik közvetlenül a kert felől, a másik pedig a karzat alatt. A nézők és az előszínpad közötti részen ültek a zenekar tagjai úgy, hogy a nézők elláthattak a fejük felett a másfél méter magasságban kezdődő színpadra. A színpadnyílás négyzetes lehetett, felül kosáríves lezárással. A színpad enyhe lejtésű volt és vertikálisan három részre tagolódott. Mélységi irányban a lépcsősen befelé ugró kulisszafalak sorozata, végén a záró kulisszával határolta körül a teret. A barokk illuzionizmusára jellemző módszerrel készült itt is a monumentális színpadkép.⁶⁴

63 PESTI 1995, 6. Druschetzky György életéről és műveiről részletesen lásd SAS 1987. és SAS 1989.

64 A barokk színjátszás jellegzetességeiről a gödöllői színház kapcsán lásd RUBÓCZKI 2003.

A gödöllői színház túlélte Grassalkovich III. Antalt is, és egészen 1867-ig fennállott. Egy szemtanú leírása alapján elég részletes képet kapunk a herceg csődbejutása óta használaton kívül álló színházról. Odrobenyák Nepomuk János⁶⁵ (1825–1896) a kastély harmadik, déli szárnyáról – közvetlen élményei alapján – így írt Gödöllőről szóló monográfiájában:

„Ezen épületszárny végében állott a színház egy kerti és egy az alsó folyosóból való bejárással, kettős páholsorral, az egyik a mezzaninból való bejárással a gróf, illetőleg a hercegi család, a másik a Cardinális gangból való bejárással a házi tisztek számára. Az egész színház oly terjedelmes volt, hogy átalakításkor 15 szoba került ki belőle. A legutolsó időben is mikor a por és a szű fölötte megviselte, még igen jó benyomást tettek a nézőre a szép függöny és virágos színfalak. A színpad oly terjedelmes volt, hogy nagy darabok előadására is alkalmas és elég tág volt. A nézők számára a földszinten voltak berendezve a zártszékek, azok mögött pedig rendes ülőhelyek. A színpad és a közönség között volt a zenekar. Szóval ezen színház minden szükséges kellékkel el volt látva, s kényelemmel és ízléssel berendezve.

Mily gyakran, s hányszor tartattak benne előadások, arról a hagyomány mélyen hallgat, de amennyiben a várkastélyban az élet elég mozgalmas és vidor volt, egész az utolsó herceg csőd alá jutásáig, föltehető, hogy erre is nagy gond és sok költség fordított. A színház déli oldalához, illetve a déli szárny végéhez csatolva van a lovarda...”⁶⁶

Grassalkovich III. Antal hanyatló éveiben, s az utána következő tulajdonosok idején a színházra az elmúlás árnyéka borult. Fennállásának utolsó esztendejében még végigjárta a kastélyt a Vasárnapi Újság riportere és az alábbi sorokkal búcsúzott a pusztuló színházról:

„Az egész nyomasztó hatást gyakorol a nézőre, mit leginkább akkor érezni, midőn a sok szobán végig, az elhagyott színházba lép az ember, melyen már közel 50 éve nem játszott senki. Hideg, pusztaszínpad, ráncos színfalak, lecsüngő függönnyel, porlepte székekkel, színehagyott páholyokkal.”⁶⁷

65 1859-től gödöllői adminisztrátor, majd 1876 és 1896 között a kastélytemplom plébánosa volt.

66 ODROBENYÁK 1875, 57–58.

67 Vasárnapi Újság, 1867. 14. sz. április 7. 161–162.

A gödöllői kastélyszínház története a kiegyezés esztendejében ért véget. 1867 márciusában a magyar kormány 1 840 000 Ft-ért megvásárolta,⁶⁸ majd koronázási ajándékként az uralkodópár⁶⁹ használatába adta a kastélyt és környező birtokokat. A színház megszüntetése az átépítések során következett be, amikor – a királyi udvar igényeinek kielégítése miatt – teréből (két földem beépítésével ismét három szintre tagolva) 15 szobát alakítottak ki. A pincét a szolgaszemélyzet használta. A kastélyszínház ekkor még meglévő egykori díszleteit sok más berendezési tárggyal együtt elárverezték.⁷⁰

Az 1986 őszén feltárt kastélyszínházról a kutatások bebizonyították, hogy Magyarországon az egyetlen megmaradt kulisszás rendszerű színház (a szcenikai berendezés minden részletének a nyomát megtalálták). A bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchivban megtalált – 1867 körül készült – felmérések egyiken találták meg a kutatók a színház kevésbé részletezett alaprajzait. Ezek a rajzok igazolták, hogy a kutatás és az elvi rekonstrukciós tervezés jól közelítette meg a hajdan volt elrendezést. A falkutatás bebizonyította, hogy a színház egy korábbi állapot átépítésével jött létre. A feltáráskor a falképek – bár hiányokkal, de teljes egészében rekonstruálhatóan – jó állapotban kerültek elő.⁷¹ A felmérés és a falkutatás eredményei alapján készülhetett el az elvi rekonstrukció, amely a megmaradt nyomok alapján megmutatta, hogy milyen is lehetett egykor a színház.⁷² Magyarországon eredeti állapotában nem maradt fenn barokk kulisszás rendszerű színpad, de Gödöllőn a kastélyszínházban a helyszíni nyomok és külföldi analógiák (pl. Český Krumlov) alapján helyreállították a korabeli színpadgépezetet.

A gödöllői kastélyszínház színpada a korabeli barokk színházakhoz viszonyítva kicsinek számított, nyílása 5x4,6 méteres, mélysége 11 méter. A helyreállításakor elől 2 pár prizmat, hátul 3 pár 3 darabos kulisszacsoportot rendeztek el. A gödöllői kastélyszínház tehát ún. három kulisszás rendszerű, egyszerre három különböző színmegjelenítésére alkalmas.⁷³ A színpad alatt kialakuló tér valószínűsítette a mozgató mechanizmus elrendezését és annak részleteit, így az szintén rekonstruálható volt. A színház háttérére (öltözők, raktárak)

68 Az akkori tulajdonos a gróf Andre Langrand-Dumonceau (1826–1900) bankár kezében lévő Societé belgeque du Credit foncier et Industrielle de Bruxelles nevű belga bank volt.

69 Az 1867. június 8-án, Budán megkoronázott I. Ferenc József és Erzsébet királyné.

70 VARGA 2003, 42.

71 A falképek restaurálásáról lásd BÓNA 2003.

72 KRALOVÁNSZKY–DR. MÁTÉ 1990.

73 Az állandó díszletek utcarészletet, erdőrészletet, illetve kastélybelsőit ábrázolnak.

vonatkozóan semmilyen adat nem került elő. A helyreállítás folyamán ezt a kiszolgáló funkciót (öltözőket, mosdókat, díszletraktárt, gépészetet) a föld alá süllyesztve helyezték el. A különböző díszletelemek a kert burkolatából kiemelkedő emelő segítségével kerülnek a raktárba.⁷⁴

A 2002 tavaszán megkezdett felújítási munkálatok befejezésével, 2003. augusztus 8-án került sor a nyitóelőadásra, amelyen Händel *Julius Caesar* című operáját mutatta be a Magyar Állami Operaház stúdió-társulata, nagy sikerrel. A kastélyszínház helyreállítása az építészeti nemzeti örökség egyik szép példája, amely 2003 novemberében a FIABCI (Ingatlanfejlesztési Világszervezet) VI. Magyar Ingatlanfejlesztési Nívódíj Pályázatán I. díjban részesült. 2004 májusában pedig a nemzetközi megmérettetésen Houstonban is elismerést kapott, a kategóriájában kiosztott két díj közül a Prix d'Excellence díjat nyerte el. A díj nemcsak az építészeti és művészeti munkát értékelte, de figyelembe vette a Barokk Színház kulturális, hagyományőrző és társadalmi hatását is.

A színházterem falai között a helyreállítás óta eltelt több mint 10 esztendőben – többek között – Haydn, Mozart, Vivaldi, Donizetti, Rossini híres dal-lamai csendültek fel. Magyar, illetve külföldi társulatok (pl. Savaria Barokk Kamaraegyüttes, Opera Viva) előadásában operákat (pl. W. A. Mozart: *Figaro házassága*; J. Haydn: *A patikus*; A. Vivaldi: *Il Tigrane*), daljátékokat (W. A. Mozart: *Bastien és Bastienne*, *A színgazgató*), kamarakonzerteket, gyermekelőadásokat (pl. La Fontaine állatmeséi Lully zenéjére) táncjátékokat (*A Napkirályfi*, *Tündérvilág*) láthatott az érdeklődő közönség. Az előadásokon kívül konferenciák, könyvbemutatók, irodalmi és színházi estek színhelye a színházterem, amelyet az érdeklődők tárlatvezetés keretében is megtekinthetnek mint hazánk egyik különleges műemlékét.

74 DR. MÁTÉ 2005, 18.

Die Geschichte des barocken Schlosstheaters in Gödöllő⁷⁵

In einem der Südflügel des Schlosses in Gödöllő ließ Antal Grassalkovich II. (1734–1794) einen Theatersaal im Laufe der zwischen 1782 und 1785 errichten. Durch den Abriss der Etagen des früheren dreistöckigen Gebäudeflügels kam der für das Theater geeignete, 24,5 m lange, 8 m breite und 9,5 m hohe Raum zustande. Die Wände des Theatersaales sind im klassifizierenden Spätbarockstil gestrichen. Technisch wurde 80 m² große Bühne auf der Höhe der Zeit betätigt. Der Raumeffekt des barocken Bühnenbildes wurde mit den von den Seiten einschiebbaren Kulissen, mit aufgehängten Bühnenwänden und Hintergrundwänden erreicht. Das Theater arbeitete nur zeitweise. Auch eine 24köpfige Hauskapelle reiste zusammen mit dem Fürsten, sie begleitete musikalisch die Theaterstücke. Der Dirigent und der Komponist des Orchesters war György Druschetzky. In dem Theater spielten deutsche Ensembles, die in Buda, in Pest und in Győr auftraten.

Aus etwa sieben Jahrzehnten nach dem Tod von Antal Grassalkovich II. stehen Angaben über das Theater nicht zur Verfügung. Das Theater wurde 1867 geschlossen, als der ungarische Staat das Schloss kaufte und als Krönungsgeschenk Franz Joseph I. und der Königin Elisabeth überließ. Die Einrichtung des Theaters wurde versteigert, der Innenraum wurde durch den Einbau von drei Decken wieder in drei Etagen geteilt.

Diese Baukonstruktion bestand bis 1986. Zu diesem Zeitpunkt war das Schloss infolge unwürdiger Nutzung nach dem Zweiten Weltkrieg in einem heruntergekommenen Zustand. Im Laufe der Erschließung zum Vorschein gekommene Wandmalerei in allen drei Etagen ermöglichte, das Theatergebäude zu identifizieren. Um das Theater rekonstruieren zu können, wurden die Decken wiederabgerissen. Das Bühnenbild ist durch zwei Paare drehbare Kulissen (Prismen) und drei Paare schiebbare Kulissen variierbar. Die Bühnentechnik wurde analog zu der ehemaligen hergestellt. Das Theater mit einem Fassungsraum von 120 Personen ist seit August 2003 wieder Ort von Aufführungen hoher Qualität.

75 A német fordítást Szeredi-Botos Gabriella készítette.

SZABÓ ZSÓFIA

ÉLŐ FESTMÉNY, BESZÉLŐ KÉP

Színházi portréfestészet a 18. századi Európában

Jelen tanulmány a szövegtől a scenikáig vezető út állomásainak sorában – a 18. századi színházi jelenetek, illetve a *színházi portré* műfajának vizsgálata mentén – a színpad „eleven összetevőjére”, a színész figurájára fókuszál. A színházi portré műfajának különlegessége, hogy a festők, grafikusok e műveken a korszak előadóművészeinek arcvonásait egy-egy színpadi jelenetbe ágyazva, az ábrázolt szerephez járó gesztusrendszerrel örökítették meg. E képtípus példái ily módon nem csupán a művészettörténet nézőpontjából jelentenek izgalmas és sokrétű kutatási anyagot, hanem a színháztörténet, s ezen belül a színházi ikonográfia, a drámaszövegek és a színpadi megvalósítás aspektusából is fontos adalékokkal szolgálnak.

Tanulmányomban néhány képzőművészeti alkotás bemutatásával az interdiszciplináris kutatómunka e területen kínálkozó lehetőségeit és eredményeit szeretném illusztrálni. A kor gazdag képzőművészeti anyagából választott alkotások *David Garrick* (1717–1779), a 18. század egy olyan univerzális színházi embere köré csoportosulnak, aki színész, teoretikus művek és színdarabok szerzője, valamint színházigazgató volt egy személyben. E sokrétű tevékenységi körből adódóan Garrick a színrevitel folyamatának csaknem minden stációját végigkövette: a drámai szövegeket a kor ízléséhez szabta, figyelemmel kísérte a színpadképi elemek összhangját, a színészmesterség elméleti és gyakorlati oldala egyaránt foglalkoztatta.

David Garrick Tragédia és Komédia között

Az angol színjátszás történetében az 1690–1741 közötti időszakban még a tradicionális gesztusok és hangszín uralta a színpadot,¹ ezt váltotta fel a David Garrick és Charles Macklin reformtevékenysége nyomán megvalósuló imitatív színjátszás korszaka (romantikus realizmus), amely 1776-ig jellemezte a játékstílust Angliában.²

David Garrick színészi játékának újszerűségével hódította meg az angol színpadot: előadásmódja eltávolodott a recitáló szövegmondástól, a kötött gesztusrendszert természetesebb, intenzívebb mozgással váltotta fel. Színpadi alakításainak realitása valós megfigyeléseken alapult, a mindennapi életből elcsett

1 DOWNER 1943, 1007.

2 CAMPBELL 1917, 163.

típusok, viselkedési formák adaptálásával nyűgözte le közönségét.³ A színészi test és a színpadi mozgás elsősorban Garrick tevékenysége nyomán került a színjátszáselméletek fókuszába,⁴ a festészeti teóriák 'szenvedély' fogalmának retorikáját követve fordultak a fiziognómia és a pathognómia színházi értelmezése felé. Garrick érzelemábrázolásának erejét a pantomimszerű, árnyalt mozdulatok és az eleven arcjáték adta, s ezek révén képes volt ugyanazzal a hitelességgel színpadra vinni a komikus Harlekit, mint Shakespeare legnagyobb tragikus hőseit.

A tragédia és komédia szembeállítása a 18. századi színjátszás elméletében – az arisztotelészi alapokat követő – ellentétekre épült: a tragédia független egyéniségeket mutat meg és a nemes karakterek tartománya, míg a komédia az általános megjelenítést célozza, és közönséges jellemeket ábrázol. Az előbbi az erény terrióriuma, a realizistikusabb komikus műfajok a bűn területére csábítanak.⁵

Ez az oppozíció lehetett Sir Joshua Reynolds *David Garrick Tragédia és Komédia között* című festményének egyik kiindulópontja, amikor a *Herkules a válaszfalon*-téma nagy ikonográfiai múltra visszatekintő kompozíciós formuláját választotta keretként a színész megörökítéséhez.⁶ (1. kép)



1. kép: Joshua Reynolds: *David Garrick Tragédia és Komédia között*, 1761

³ AUBURN 2004, 148.

⁴ SECHESKI 1996, 377.

⁵ WEST 1991, 91.

⁶ A történet képi interpretációit 1930-ban Erwin Panofsky foglalta össze (PANOFSKY, Erwin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig/Berlin, B.G. Teubner, 1930.).

Az eredeti történetben Herkules kalandokkal teli vándorlásai során egyszer egy keresztútra tévedt: a visszafogott, szigorú Erényt és a kacér Élvezetet megszemélyesítő nőalakok csábították az elágazásnál; Herkules végül az Erény szavaira hallgatott, s az ő általa vezérelt útra tért. A mítoszt Prodikosztól ismerjük, Xenophón *Memorabiliájában* jelent meg először; a festőt emellett Ovidius *Amores* című művének egy epizódja, s a nagy hatású angol szerző, Lord Shaftesbury *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* című műve inspirálhatta.⁷

Reynolds festményének középpontjában jelenik meg a színész David Garrick, egyik oldalán a lepelbe burkolózott, szigorú és patetikus gestusokkal ábrázolt *Tragédia* áll, a másikon a bájos mosollyal hívogató, ledér és pajkos *Komédia* húzza maga felé a színészt. A prodikoszi alakok Reynoldsnál a modell személyiségéhez idomulva átlényegültek: a komoly *Tragédia* és a könnyed *Komédia* csatája ez, s közöttük a főhős, David Garrick, aki dönteni készül a két műfaj között. A színész testével a *Komédia* alakja felé fordul, s mosolygó arccal tekint vissza az energikus kartartásával beszédet érzékeltető *Tragédia* heroikus figurája felé. Elhatározása talán a *Komédia* felé viszi, ám ha a korabeli kritikákat olvassuk Garrick színpadi játékaról, az írások műfajtól függetlenül magasztalják színészi képességeit. Reynolds festői megközelítésében tehát a herkulesi vívódás a színész műfajok közti ingadozásának ábrázolásává, s mivel a döntés valódi súlyát nélkülözi, egyfajta paródiává változott.

A Reynolds komponálásmódjában rejlő szellemes játékosság több képzőművészt inspirált arra, hogy a híres modell természetét hasonló „válasz-utak” mentén jellemezze. Ezek sorából emelhetjük ki Matthew Darly karikatúráját, amely Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* (1772) című írásának címlapját díszítette. (2. kép)

7 POSTLE 1995, 21, 25.



2. kép: Matthew Darly: Sir Nicholas Nipclose The Theatres
c. művének címlapja, 1772

Az alkotó fantáziadúsan egészítette ki azt a miliőt, amiben Garrick ténylegesen mozgott, amikor az allegorikus figurák mellé a színházi praxis alakjait is beemelte kompozíciójára. Míg a színjátszás műzsáit megtestesítő nőalakokat Garrick jobbán egymás mellett helyezte el, balján a színházigazgatói feladatokra utaló szabót, a díszletest, a drámaírókat sorakoztatta fel. A drámai szövegekbe olykor igencsak agresszíven beavatkozó Garrick szerzői, illetve adaptációkat jegyző énjét illusztrálja, hogy a lába alatti papirosokon színdarabírók nevei (Shakespeare, B. Jonson, Rowe) tűnnek elő.⁸

Gerald Berkowitz szavai érzékletesen írják le Garrick természetének ezt az aspektusát: „A kulcs ahhoz, hogy ezeket a darabokat megfelelő módon értsük és helyesen ítéljük meg, hogy Garrick, a szerző mindig is Garrick, az igazgató szolgálja volt.”⁹ Garrick 1747-ben lett a londoni Drury Lane igazgatója, modern fogalmakkal élve művészeti és pénzügyi vezetője, menedzsere. Ahogy arra a bevezetőben utaltam, ez a tevékenységi kör a drámai szövegek

8 WOOD 2001, 42.

9 HOLLAND 1996, 53.

kiválasztásától, átírásától a kosztümök, a díszlet és a színpadi világítás reformjáig bezárólag a színrevitel folyamatának csaknem teljes kontrollálására kiterjedt. Ilyen értelemben a színész Garrick ugyancsak a színigazgató Garrick szolgálja volt. Sokrétű feladatköre azonban, ha hihetünk a memoárok magasztaló dicséreteinek, valamint a pénzügyi számadatoknak, úgy tűnik, nem vált kárára: a Drury Lane színháza Garrick igazgatása alatt ugyanis szerfelett jövedelmező vállalkozásnak bizonyult.¹⁰

Bár Darly metszete e szerteágazó színházi ténykedés megosztó jellegének hangsúlyozásával ironikusan jellemezte modelljét, a tények azt sugallják: Garrick képes volt figyelmét a színpadi hatáskeltés minden szintjére kiterjeszteni, hogy a korabeli közönség ízlésének megfeleljen.

Macbeth és Abel Drugger találkozása

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a francia művész, Carmontelle ugyancsak Garrick egymással versengő képességeire reflektált festményén: kompozíciója nélkülözi a mellékalakokat, ám helyett magát a színészt kettőzte meg ábrázolásán. (3. kép) Balra a tragikus hőst alakító Garrick légiés, mégis méltóságteljes tartását emelte ki, míg a szemközti ajtóból komikus gesztusrendszerben ábrázolt mása úgy tekint fel rá, mintha csak önmaga patetikus kifejezésén mosolyogna.

10 AUBURN 2004, 150.



3. kép: Carmontelle: *David Garrick*, 1765

Garrick európai körútja során több városban varázsolta el közönségét mesterségbeli tudásának és transzformációs képességének prezentálásával: e fellépésein partnerek nélkül, némán, csupán gesztusokkal és arcjátékkal ábrázolta színpadi hőseit. Carmontelle műve 1765 tavaszán, Garrick franciaországi látogatása során egy ilyen produkció inspirációjára készülhetett, s feltehetjük, a festő szándéka a színész műfajokon átívelő tehetségének illusztrálására irányult.¹¹

Denis Diderot színészmesterségről alkotott nézeteit, amelyet *Színészparadoxon* című művében fogalmazott meg, jelentősen befolyásolta Garrick játéka.¹² Diderot elmélete szerint a színészi munka során az előadó úgy éli át a szerepét, hogy mindeközben fenntart egy távolságot, amely nem engedi a szerep kívánta érzelmi állapotban elveszni. Diderot csodálattal teli hangon idézi meg azt a némajátékot, ami tézisei alapjául és bizonyítékaul szolgált:

„Amit most készülök elbeszélni, azt saját szememmel láttam. Garrick feje megjelenik egy ajtó két szárnya között, s arcán négy-öt másodperc leforgása alatt a kezdeti szilaj öröm kifejezését a mérsékelt öröme váltja, ezt a nyugalomé, a nyugalmat a meglepetés, a meglepetést meghökkenés, a meghökkenést bánat, a bánatot levertség, a levertséget ijedelem, az ijedelmet rémület, a rémületet kétségbeesés követi, majd ez utolsó fokozatról visszatér oda, ahonnan kiindult. Megférhetett-e lelkében az indulatok s érzelmek ilyen sokasága, annyi idő alatt, míg arcán tükröződtek? Nem hiszem, s nyilván ön sem hiszi. Ha megkérné e nagyhírű színészt, akiért egymagáért nem kevésbé érdemes egy angliai utat megkockáztatni, mint a régi Róma valamenyny emlékéért Itáliába utazni, ha, mondom, megkérné, hogy adja elő a cukrászinas jelenetét, eljátszaná, s ha nyomban ez után arra kérné, játssza Hamletet, eljátszaná azt is, egyaránt készen arra, hogy ha kell, földre pottyant pástétomai felett könnyezzen, ha kell, egy gyilkos tör útját kövesse a levegőben.”¹³

11 HEDGCOCK 1912, 179, 229.

12 Benedek András utószava. DIDEROT 1966, 255–256.

13 DIDEROT 1966, 38.

A „gyilkos tör útját” követő *Macbeth*-et a színész gyakran választotta tragikus pantomim-bemutatóihoz, így az sem lehet véletlen, hogy Carmontelle festményét *Macbeth és Abel Drugger találkozása* címen is szokták emlegetni.¹⁴ A királygyilkos shakespeare-i hős figurájánál ma már kevésbé csenghet ismerősen *Abel Drugger* neve; Ben Jonson *Az alkimista* című darabjának ostoba dohányárusa azonban Garrick pályájának egyik legsikeresebb komikus alakítása volt.

A fent említetteken túl e két fiktív szereplő nemcsak a Drury Lane színpadán, a némajátékok során, vagy Carmontelle ecsetjének köszönhetően kapcsolódott össze David Garrick életében. Amikor 1744-ben *Macbeth* szerepében debütált, még a bemutató előtt névtelenül publikálta *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings. To which will be added, A short criticism on his acting Macbeth* című írását. Eredeti célja az lehetett, hogy leendő bírálóinak kritikus megjegyzéseit megelőzve alkosson (és formáljon) véleményt saját alakításáról. Színjátszásról vallott általános nézeteinek, valamint a tragikus és komikus szenvedélyábrázolás különbségeinek illusztrálására a *Macbeth* törjelenetét és *Abel Drugger* egy komikus jelenetét vette alapul, s vezette végig szövegében. Ezek a különleges és népszerű színpadi momentumok helyet követeltek maguknak a festők vásznain, rajzokon, metszeteken, s egyéb szöveges források is megemlékeznek róluk, amik további vizsgálatainkhoz segítséget nyújtanak.

Macbeth

Az a *Macbeth*, amit Garrick adaptációja szerint vittek színre a 18. században, csak részlegesen követi a ma ismert szöveget: a 269 sornyi kihagyás és a változtatások ellenére mégis az egyik legpontosabb színpadi adaptációja volt Shakespeare darabjának első bemutatója óta. A drámát sokáig William Davenant dalbetétekkel feldúsított változata nyomán játszották, mely az eredetinek szerkezeti vezérfonalát követte csupán. Garrick átírta bizonyos részeket megőrzött Davenant szövegéből; ahol Shakespeare sorait homályosnak tartotta, magyarázó passzusokat iktatott be, s hosszú haldokló beszédet

14 HEDGCOCK 1912, 229.

komponált Macbethnek. 1744 és 1776 között 96 alkalommal játszották ezt a feldolgozást, a londoni Drury Lane egyik legnépszerűbb tragédiájaként jegyzi a színháztörténet.¹⁵

A híres törjelenet Garrick analízisében a „tökéletes királygyilkos képét” testesíti meg: a *Duncan* meggyilkolása után saját tettétől megrémült *Macbeth*-nek – mintha végtagjai elváltak volna testétől, teste pedig lelkétől –, mozgó szoborként kell viselkednie: nyelve elnémul, szemei beszélnek, füle nem felesége hangjaira, hanem a képzelete teremtette zajokra figyel.¹⁶ Arról, hogy elméleti alapvetéseit a színpadon miként tudta megvalósítani, két fontos forrás, Johann Zoffany festménye és Thomas Davies visszaemlékezése adhat némi fogódzót számunkra. Davies így idézi fel a színházban látottakat:

„Garrick és Mrs. Pritchard alakításait a darab e hátborzongató jelenetében, úgy hiszem, nem lehet másnak ítélni, mint egyenrangúnak. Nem veszem külön e két előadót, hiszen mindkettejük érdemei páratlanok. A férfi lelki zavarodottsága és gyötrő rémülete csodás ellentét-párt alkot az asszony apátiájával, nyugodtságával, magabiztosságával. A jelenet elejét... rémítő suttogással adják elő. Tekintetük és mozgásuk tölti be a szavak helyét. Hallani, amit mondanak, de beszédesebb a felkavarodott lelkiállapotuk, mely mozgásukban és viselkedésükben tükröződik... A sötét színezet, amellyel a színészek átítatják e kurtá megszólalásokat, teszi a jelenetet hátborzongatóvá és félelmetessé a hallgató számára. Bámulatos kifejezését annak az őszinte rémületnek, amelyet Garrick érez, amikor véres kezeit mutatja, felfogni és leírni csak azok tudják, akik látták őt.”¹⁷

15 BURNIM 1961, 103–104.

16 GARRICK 1744, 9.

17 DAVIES 1784, 93–94.



4. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768

A színészi mimika és gesztusrendszer festői dokumentációját Johann Zoffany festményén nyílik módunk tanulmányozni. (4. kép) A kompozíción érzékletesen jelenik meg a két színen lévő szereplő ellentétes karaktere, ami főként egymást ellenpontoszó mozdulatukban érhető tetten. A Garrick arcán megjelenő „őszinte rémületet” az összevont szemöldök, a félig nyitott száj és a meredt tekintet, szoborszerűségét a pózba fagyott, kissé mesterkelt testtartás közvetíti. A Lady Macbeth-et alakító Mrs. Pritchard magabiztos, cselekvésre képes gesztusát az irányt mutató kar határozottsága, törököt erővel markoló jobbjá és szigorú arckifejezése érzékelteti.

Garrick saját játékaról írt kritikájával nem tudta megakadályozni, hogy bírálói ne kifogásolják egy-egy színházi fogását, amit az érzelemábrázolás érzékletesebbé tételéhez használt a színpadon. A színháztörténeti források beszámolnak arról, hogy a gyilkosság utáni pillanatok riadalmának megjelenítéséhez arcát fehér festékekkel kente be a színpalak mögött, hogy sápadtabbnak tűnjön. Másutt arról írnak, hogy parókáját félrecsúsztotta fején, sőt eleinte kabátját és mellényét kigombolva jelent meg a színen, hogy ziláltabb, zaklatottabb hatást keltsen. Ez utóbbi miatt több kritikus bírálta, így a későbbiekben eltekintett a látvány ilyenén fokozásától.¹⁸

Garrick esszéjében pár tanács szerepel csak a kosztümre vonatkozóan, s közülük a legérdekesebb, hogy parafa talpú cipő viselését javasolja *Macbeth* alakításához, hogy járása olyanná váljon, mintha lába alig érintené a talajt. Garrick jól ismerte hiányosságait is, erre utal kritikájában, amikor királyhoz nem illő alkatát említi – a színész alacsony termetét Zoffany festménye sem leplezi.¹⁹ Játékával azonban feledtetni tudta a színpad decorumához nem minden esetben igazodó testi adottságait, s ezt méltatói előszeretettel fordították javára.

Abel Drugger

Ben Jonson 1610-ben bemutatott *Az alkimista* című vígjátéka középpontjában két szélhámos, *Subtle* és *Face* áll, akik az alkímia és az asztrológia beavartott szakértőinek adják ki magukat, hogy áldozataik hiszékenységét, nagyravágyását, kapzsiságát kihasználva jussanak vagyonhoz. *Abel Drugger*, az együgyű dohányárus alakját az áldozatok körében találjuk, boltja cégérének megalkotásához kér asztrológiai segítséget a két csalótól; Jonson eredeti szövegében figurája nem tűnik ki különösebben a becsapottak sorából.²⁰

Amikor 1743-ban Garrick újradolgozta Jonson vígjátékát, és Drugger szerepét magának választotta, a komédia történetében is új fejezetet nyitott. Adaptációjában jelentősen megkurtította az eredeti sorok számát, ám néhány olyan jelenettel toldotta meg a cselekményt, amellyel *Abel*

18 BURNIM 1961, 113.

19 GARRICK 1744, 9., 14.

20 JONSON 1974.

Drugger figuráját a darab egyik legkomikusabb szereplőjévé avatta.²¹ A sikert természetesen Garrick sokat méltatott alakítása garantálta, nem csoda, hogy 1776-os visszavonulásáig több mint 80 alkalommal bűjt a naiv dohányárus bőrébe. Színészi játékának természetességét főként azért dicsérték, mert grimaszolás és bandzsítás nélkül is képes volt híven jellemezni karakterét, ami a szerep korábbi alakítója, Theophilus Cibber előadasmódja ellenében nyerhet értelmet.²²

A Garrick-adaptációnak több, szöveges források által kiemelkedően mulatságosként jegyzett pillanata volt, s ezek némelyike a képzőművészeket is alkotásra sarkallta. Garrick saját írásában például azt a folyamatot elemzi lépcsőről lépésre, amikor Abel véletlenül összetör egy vizeletvizsgálathoz használt poharat, amit felbecsülhetetlen értékű tárgynak vél. A szerző szemléletesen taglalja, ahogy a megszeppent dohányárus aggodalma, szégyene és büntetéstől való félelme a test fizikai szintjén realizálódik: a pótolhatatlan veszteségűnek hitt tárgytól először elfordítja a fejét, ajka lebiggyed, majd feje az összetört pohár irányába hanyatlik le. A felsőtestben végbemenő változás után áttérjed az alsó testtájakra, lábfejei kifordulnak, a reszketés végül kimozdítja térdeit, ami ujjainak nyugtalan remegésével együttesen „*a groteszk rettegés legtökéletesebb zsánerjelenetét eredményezi, ahogy egy holland zsánerfestő elképzelheti.*”²³

21 WEST 1991, 141.

22 DAVIES 1784, 66–67.; BURNIM 1984, 205.

23 GARRICK 1744, 7–8.

A képzőművészet eszköztára bajosan közvetítheti a fentiekben felvázolt mozdulatsorban rejlő komikumot, így csak bizonytalanul kapcsolhatjuk e jelenethez Johann Zoffanyt az azt a vázlatát, amelyen a színész két különböző testtartásban került megörökítésre. (5. kép)



5. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger*, vázlat, 1769-70 k.

Itt jegyezzük meg, hogy a vígjátékok esetében nehezebb lehetett a festők, grafikusok számára olyan jeleneteket választani, amelyek a tragikus szenvedélyek ábrázolásához hasonló erővel tudták érzékelteni az előadások kacagtató pillanatait.

Visszatérve Zoffany vázlatára, szolgálhatott ez a tanulmány a művész azon festményének előkészítőjeként is, ami a darab egy másik jelenetében enged bepillantást. (6. kép)



6. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger, Edmund Burton mint Subtle és John Palmer mint Face* (B. Jonson: *The Alchemist*), 1770

A kép háttérében a csaló *Subtle* és cinkosa, *Face* figyelő mosolyogva az előtérben álló, s a svindlerektől kapott asztrológiai jóslat nyomán megmámorosodott, sugárzó arcú *Abelt*. A jelenet értelmezéséhez Georg Lichtenberg szövegét hívhatjuk segítségül:

„Amikor az asztrológusok kibetűzik a csillagokból az Abel Drugger nevet, hogy ezentúl nagy ember lesz, a szegény, hiszékeny teremtés őszinte örömmel mondja: *„Ez az én nevem.”* Garrick úgy tesz, mint aki megtartja magának örömét, mivel nem lenne ildomos, ha ez a boldogság mindenki előtt kitörne belőle. Így félrefordul, örömét pár pillanatig magához szorítja, így valóban megjelennek szeme körül azok a vörös karikák, amelyek gyakran társulnak nagy boldogsághoz, legalábbis amikor erőszakkal elfojtják, és azt mondja magának: *„Ez az én nevem.”* E józan visszafogottság leírhatatlan hatást kelt, így aztán nem pusztán egy tökfilkónak látjuk, akit becsaptak, hanem egy ennél is nevetségesebb teremtménynek, akiről lerí, hogy titkos győztesnek és a szélhámosok királyának gondolja magát.”²⁴

24 WEST 1991, 141.

A darab harmadik, sokat idézett momentuma *Abel Drugger* verekedés-jelenete, amit többek között James Roberts rajzán figyelhetünk meg. (7. kép)



7. kép: James Roberts: *David Garrick mint Abel Drugger*, 1777

A Garrick tehetségét méltatók e momentum kapcsán sem fukarkodtak a dicsérrettel: színpadi imitációját Jack Broughton mozdulataival rokonították, aki a kor leghíresebb ökölvívó bajnoka volt.²⁵

A fentiek tükrében *Az alkimista* recepciótörténete ékesen példázza azt fordulatot, amit a színészi játéklehetőségek mentén újraírt drámai szöveg jelent. Garrick újszerű megközelítése nyomán *Abel Drugger* a darab egyik legnépszerűbb szereplőjévé vált, amit mi sem bizonyít jobban, hogy a komédia 18. század végi kiadásainak címlapjain nem a főszereplő csalókat, hanem a dohányárust alakító színészt örökítették meg.²⁶ Mi több, 1770-ben Francis Gentleman egy egész közjátékot (*The Tobacconist*) szentelt *Abel Drugger* karakterének,²⁷ a mellékszereplő tehát kivált Jonson vígjátékából, és önálló helyet követelt magának a dráma és a színház, közvetve pedig a képzőművészet történetében is.

Élő festmény, beszélő kép

A 18. század a *népszerű színház* kora volt, s ez nemcsak a színművek sikerén alapult; az előadók rajongás tárgyaivá váltak, ismertségük fokozását pedig azok a festmények és metszetek segítették, amelyek legsikeresebb színpadi alakításaikban őrizték meg vonásaikat.

A színház és a festészet összevetése számos korabeli forrás témájául kínálta magát. A 18. század első felében Jonathan Richardson az *An Essay on the Theory of Painting* című tanulmányában elemezte a művészeti ágak hasonlóságait és különbségeit. Richardson nézete szerint a színház „beszélő képet” nyújt nézőjének; elemzésében azonban rögvest rávilágít arra a tényezőre, ami a legjelentősebb különbséget jelenti a festészethez képest, amikor e „beszélő képek” átmeneti, mulandó vonását hangsúlyozza.²⁸

25 BURNIM 1961, 56.

26 Dodd mint *Abel Drugger*, Bell's British Theatre, vol. 16.; Bell 1791-es British Library címlapján *Drugger* és az asztrológusnak öltözött *Subtle*.

27 F. H. Mares bevezetője. JONSON 1979, lxix.

28 RICHARDSON 1725, 4–5.

Az Aaron Hill által egyenesen *élet-festőnek* (*life-painter*)²⁹ titulált Garrick az 1760-as évektől kezdve maga gondoskodott róla, hogy színpadi játéka legalább részlegesen megörökíttessék az utókor számára. A festők és grafikusok pedig örömmel ábrázolták a kor angol színpadának legnagyobb csillagát, bízván abban, hogy a híres modell népszerűsége nyomán biztosíthatják saját reputációjukat, s megélhetésüket.

Nem csoda, hogy Garrick a legtöbbször megörökített személyek rangsorában a másodikként követte az uralkodót,³⁰ de az ő színészi tehetségén és önmenedzselési képességén nyugodott a színházi portré műfajának széleskörű elterjedése is. Ennek köszönhetően a festmények és metszetek kompozíciói hamarosan a legkülönbélebb felületeken hirdették előadómódjának meggyőző mivoltát. Kártyalapokon, étkészleteken, burnótos szelencén, teás és szépségflastromos dobozokon, legyezőkön, fiókos szekrények fogantyúin vagy épp faldekorációnak használt csempéken bukkantak fel a kor előadóművészei.³¹

A színészi munka illékonysága az önnön népszerűségéért oly sokat tevékenykedő Garrick számára nyilvánvaló lehetett, s nemcsak azért, mert jól ismerte Shakespeare *Macbeth* szájába adott szavait:

„Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelme nincs.”³²

29 ALLEN 1987, 20.

30 WOOD 2001, 36.

31 HALSBAND 1984, 169.

32 Szabó Lőrinc fordítása, V. felvonás, 5. szín, SHAKESPEARE 1988, 827.

Garrick érzékelte a shakespeare-i halálmetafora súlyát. George Colmannel közösen jegyzett darabjának proológusában a festői és a színészi tevékenység maradandósága közötti különbségről így ír:

„Halott a festő, mégis szemet igéz,
Míg Anglia él, híre el nem enyész.
De ő, ki egy órára lép csak színre,
Fél életen át, ha fennmarad híre.
Se toll, se irón fel nem szabadíthatja:
Színész és játéka – közös sírnak rabja.”³³

A képzőművészet a maga eszköztárával mégis megkísérelt néhányat rögzíteni a színészi játék tűnékeny momentumaiból, még ha e festmények, metszetek vagy épp tárgyak a 18. század teátrumi világának csupán szubjektív szempontrendszer követő, művészien megkomponált festői lenyomataiként maradtak is fenn. Mégsem kevésbé hiteles dokumentációi egy kor színházi gondolkodásmódjának, s egy ízig-vérig színházi ember folyton változó, de mindmáig eleven arcának.

33 A szerző fordítása. „*The painter’ dead, yet still he charms the eye, / While England lives, his fame can never die; / But he, who struts his hour upon the stage, / Can scarce protect his fame through half an age; / Nor pen nor pencil can the actor save; / The art and artist have one common grave.*” WEST 1991, 1.

Képjegyzék

1. Joshua Reynolds:

David Garrick Tragédia és Komédia között, 1761

olaj, vászon, 148 x 183 cm, Waddesdon Manor, Rothschild Collection

2. Matthew Darly:

Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* c. művének címlapja, 1772

rézkarca, 13,2 x 14,5 cm, London, British Museum

3. Carmontelle:

David Garrick, 1765

ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm, Chantilly, Musée Condé

4. Johann Zoffany:

David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth, 1768

olaj, vászon, 102 x 127,5 cm, London, Garrick Club

5. Johann Zoffany:

David Garrick mint Abel Drugger, vázlat, 1769-70 k.

olaj, vászon, 33 x 38 cm, Ashmolean Museum, University of Oxford

6. Johann Zoffany:

David Garrick mint Abel Drugger, Edmund Burton mint Subtle és John Palmer mint Face (B. Jonson: *The Alchemist*), 1770

olaj, vászon, 104 x 99 cm, Magángyűjtemény

7. James Roberts:

David Garrick mint Abel Drugger, 1777

rajz, 10,3 x 7,6 cm, London, British Museum

PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA

A SZÍNHÁZI FÜGGÖNYÖK IKONOLÓGIAI PROGRAMJA A 18. SZÁZAD VÉGÉN¹

Tadeusz Kowzan színházzsziemiológiája szerint „a színházi jelnek nemcsak szemantikai vagy kognitív értéke van, hanem esztétikai és érzelmi is.”² Ilyen színpadi jel a barokk korban a színpadi függöny is, amely – akárcsak a díszlet, a jelmez, vagy a szereplők testi megjelenése – önmagában is emblemikus tartalmak hordozója, ráadásul a társulat számára a közönség megszólításának egyik első eszköze. Szimbolikája útmutatást ad a nézőknek a színházi világ mibenlétével kapcsolatban (lehetnek rajta színházi kellékek, maszkok, díszítmények, színházi oszlopok), másrészt hordozhatja az adott színház művészi programját is.

Az egyedülálló módon fennmaradt (és máig barokk színházi előadásoknak otthont adó) Český Krumlov barokk színházának autentikus színpadi függönye (1776-ban) az alábbi ikonológiai program szerint készült: középen, egy diadaloszlop felett lebeg Pallasz Athéné, a tudomány istennője, sisakkal, pajzsral, dárdáját egy kis puttó tartja, kezében koszorú. Alatta kis puttók szorgoskodnak (egyikük egy távcsővel az eget kémleli, másikuk egy görög betűs emlékművet állít fel éppen, a szélen az egyik koszorút készít, ketten elmélyülten rajzolnak a háttérben), mellettük a tudományok attribútumai: földgömb, körző, mérőlécl, térkép, könyvek. Pallasz Athénétől balra, fent az égen a Pegazust látjuk és egy kis puttót, amint egy bőségszarut önt a földre, az istennő másik oldalán két kis puttó játszik.³

1 A kutatást az OTKA/NKFIH 83599 sz. programja támogatta.

2 KOWZAN 1999, 18.

3 *The Castle Theatre in Český Krumlov*, Foundation of the Baroque Theatre at the castle in Český Krumlov, 2011. A képek lelőhelye: http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/en/zamek_5nadvori_dekora.xml (letöltés ideje: 2016. 01.09.) A barokk allegóriákról (bár a függönyről nem ír) lásd: PIETROPAOLO 2007.

A magyar színháztörténetnek mindeddig kevésbé elemzett, de fontos forrása a Kelemen László vezette első magyar színtársulat 1792-es *Inventariuma*. Ebben az első tétel a társulat színházi függőnye: „1. Az első, vagyis rekesztő Kortina, melyben Apolló az eddig bilintseken tsüggő Tudományokat maga eleibe bocsájtván, szégyenli azoknak salakját, tisztittya tehát azokat, a' Böltsességnek forrásából való ízt eszközöl, és Borostyánnal koszoruzza; Ez jobbról. Balról: Régi két Hérosz tsudálja az Új idő által az Ónak lett változását és kész a megvilágosodott időszakaszt hajdani paizsa alatt régi fegyverével utolsó pihenéséig védelmezni. És ez a' Kortina gyakorolható, az az zsinegeken s' vas gyűrűkön vonattatik.”⁴

Szimbolikusnak is tekinthető, hogy az első magyar színtársulat „rekesztő kortinájának” (színházi függönyének) ikonológiai programja középpontjában is Apolló, a művészetek és a tudomány istene állt. Mellette a tudományok allegorikus alakjai és a bölcsesség forrása (amelynek a vize megtisztítja a rabláncot viselő allegorikus alakokat). Balról viszont két magyar *történelmi hős* (hérosz) alkotta a tablót (lehet, hogy volt több kisebb jelenet is képen, de a leltár készítője ezeket nem tartotta fontosnak feljegyezni). Ha elfogadjuk ezt a képet mint a társulat művészi célkitűzéseinek és a színházról való gondolkodásának lenyomatát, akkor azt kell mondanunk, hogy ebben a programban már az induláskor ott van a heroikus múlt művészi eszközökkel való megjelentetése, vagyis a történelmi drámák ígérete. A színtársulat leltárában szereplő festett háttér- és díszletfüggönyök többsége is a történelmi drámák bemutatásához készült: „Egy Tömlőzt Kortina, Egy Palota Kortina, Egy Útsza Kortina, Egy zöld szoba Kortina két felé nyíló és közép ajtóval, Egy paraszt szoba Kortina 4 változásokkal, Egy Erdő Kortina, Egy Kert Kortina” – olvashatjuk az 1792. július 24-én felvett, és Sehy Ferenc „ezen dologra választott személyly” által aláírt leltárból, amelyet Várady Mihály színész készített.⁵

A színpadi függöny leírásával kapcsolatban felvetődik a kérdés: ki lehetett a két hérosz a festményen? A később kifejtendő argumentáció szerint egyikük valószínűleg Attila, a másik talán Herkules lehetett. Attilának, a hunok királyának (a hun-magyar azonosság eszméje miatt) jelentősen megváltozott

4 *Inventarium*, 1792. július 24. A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Levéltára, Ráday III. Pál és Ráday IV. Gedeon iratai, C/64-11b. Színtársulati iratok 1790–1859, 173. doboz

5 *Inventarium*, i.m.

az alakja az 1770-es években.⁶ A vérszomjas, vad, pogány uralkodó helyét az államalapítói erényekkel felruházott, a magyar kultúrát is felvirágoztató államférfi foglalta el. A *Mindenes Gyűjtemény* 1789. július 4-ei számának egy könyvismertetésében (nagyon hangsúlyos helyen, rögtön a frissen indított lap második számában) írja a szerző (valószínűleg Péczeli József), hogy „A’ Magyar Verseknek már nagy kedvességek vólt Átilla idejében.” – Priszkosz rétorra hivatkozva.⁷ Batsányi a *Magyar Museum* 1788-as előbeszédében ugyancsak említi ezt, s mindkét helyen egyértelmű, hogy nem a honszerzés, hanem a műveltség kontextusa rajzolódik Attila személye köré. „az *Attila*’ idejében-is vóltak *Tyrtaeusink*’ s *Bárdussaink*, kik a’ Magyar fegyver’ diadalrait énekekkel magasztalták, s nevedő Vitézeinket Attyaik’ követésére, s Hazájok’, szabadságok’ védelmére, gerjesztették.”⁸ Batsányi előbeszéde két nagy királyt (Attilát és Mátyást) említi meg a műveltség terjesztőjeként. Az Attilára való utalás, a nemzeti múlt dicsőségének a megidézése a magyar színtársulat legelső zseb-könyvében is megjelenik, a társulat beköszöntő, programadó versében:

A’ magyar Nyelvnek hatalmas Támogatóihoz!
Újjúlnak a’ napok
Velek az esztendő
Ki-búj ringy-rongyából
Új-színre menendő.

Mi szín-játékunk-is
Le veti óságát
Két kéz lábbal fárad
Fel-veszi újságát.

Vagy törik, vagy szakad,
De tsak azon leszünk
Sziv’- ész’-kegyes- szemmel
Hogy új erőt veszünk.

Elevenít bennünk’
Árpád maradékja
Magyarok Istene
Honnyunk Ivadékja,,⁹

⁶ DEBRECZENI 2012, 72.

⁷ *Magyar Museum*, 27.

⁸ *Magyar Museum*, 9.

⁹ *Téatromi zseb-könyvecske az 1793-as esztendőre*, OSZK Kt, Oct. Hung 76., 6.

Két évvel később pedig a színtársulat sűgőja, a zsebkönyv összeállítója Attila unokáiként szólítja meg a nézőközönségét:

„Ajánló versek

A' Játék-színeknek

Játékos Műzsái

Hogy a pallérozott

Nemzetek dámái

Magok el en unják

Ha ollykor hozzájok

Bús kedvetlenség fér

S'únalmas órájok

Szoktak egy olly Játék-

Szín zseb-könyvetskével

Udvarolni, minden

Eszkendő teltével.

[...]

Ti nagy Attilának

Ditső Unokái!

Ti Vitéz Fiai!

Szép Magyar Nimfái!”¹⁰

Az „Árpád onokája” formulát Batsányi több versben is alkalmazta, akár csak Virág Benedek egy 1790-es költeményében. Ez, s ennek változatai, valamint az „Attila fiai”, „Attila vére” szerkezetek egyre gyakrabban tűnnek fel a korabeli periodikákban, s immár egymás szinonimáiként alkalmaztatnak a korabeli magyarságnak a dicső ősökkel való folytonosságát hangsúlyozó megnevezéseként.¹¹ Az egyik hērosz tehát valószínűleg Attila volt, a másik pedig Herkules (esetleg Mátyás) lehetett. A feltételezés bizonyí-

10 *Teátrómi zseb-könyvecske az 1795-as esztendőre*, Oszk Kt, Quart. Hung.78. 2.

11 DEBRECZENI 2012, 72.

téka egy levél, amely az 1800-as évből maradt fenn, s a tervezett szegedi színházhoz kapcsolódik. Vedres István földmérő, polihisztor, (később maga is drámaíró)¹² írta a város polgármesterének, Volfordt Józsefnek június 2-án:

„A teátrumunkba való első kordináról egy gondolat ötlött eszembe, amelyet hirtelenében ceruzával emígy-amúgy lerajzolva, *Kelemen úr által nálam hagyott* [kiemelés tőlem P.M.Zs.] rajzolattal azon végre küldök föl: hogy ha az Úr, Polgármester Úrnak valami belőle tetszeni fog; tehát a piktornak iránta lehetne említést tenni. Ez pedig az: az egyik oldalán a kordinának áll a két magyar haza oltára, amely előtt égő tűzbe Szeged városa, asszonyi képében, áldozatot tész. A másik oldalán: a Janus oltára előtt (de ez nincs igazán kirajzolva), akinek kettős képe a régi időköt a mostaniakkal összekapcsolja, Minerva a maga múzsáival mulatozik; ezek közül egyik mutat a dicsőség temploma felé, amelyhez Herkules, Attila, Fridrik, József, Mátyás különféle utakon igyekezni látszanak (de ez sincs rajta kitéve). Messziről látszik Parnasszus és Helikon hegyei, melyen a szárnyas Pegazus és Kasztalus forrási látszatnak. Alól kellett volna még egy nádas és posványos rétet csinálni, melyben a szirének és mellette a háрпиák Gorgonis-feje mint a vétkek ábrázati látszatának, de ez is kimaradt, a piktör helyre pótolja. Egy darabkája látszatik a szegedi várnak is, de ez egészben tökéletlen, többet lehetne hozzátenni, ha tetszeni fog az Úr, Polgármester Uramnak. [...]”¹³

Szegeden 1799. augusztus 30-án rakták le a Vedres István (1765–1830) és Swörtz János tervei alapján épülő új városháza alapkövét.¹⁴ Az új épületbe színháztermet is terveztek.

¹² VEDRES 1809.

¹³ Idézi: SÁNDOR 2007, 44.

¹⁴ Vedres István ünnepi verset is írt erre az alkalomra: *Nemes szabad királyi Szeged városa meg nagyobbítandó tanácsháza talpkövének letétele alkalmatosságára készült versek 1799.* eszt. Szeged.

Kelemen László, amint meghallotta a hírt, 1800. február 14-én levélben fordult a szegedi magisztrátushoz:¹⁵

„Meg értvén: hogy Ns Szabad Királyi Szeged Városa azon tzelből nevezetesen, hogy idővel a N. J. Társaság is oda érkezvén Játékait előmutathassa, a végre Theatrumot építtetni méltoztatott, bátorkodom a Tts. Ns. Magistratus előtt alázatosan esedezni: Méltoztasson engemet Ns Nemzetéhez vonyzó szeretetéből voltaképpen informálni, ha azon Theátrum kész és a szükséges Scenioriumokkal Instruálva vagy-e és mostanság lehetne-e a Játszó Társaságot abba által költöztetni? Minthogy pedig a Társaság ott leendő mulatásának bizonyos idejét nem tudhattya mostanság, az első mutatandó Játékok száma szerint, milyen árenda lesz határozva?”

A tanács február 27-i válasza szerint:

„Eddig a Játékszin vagyis Teátrum fel nem épült, hanem azon igyekező iparkodással lészünk, hogy azt az idén korábban el készíthesük. A mi illeti ennek árendáját, az igen gyenge és tsekély fog lenni, mert mi és népeink inkább gyönyörködnek a játékok szemlélésében és magyar nyelv s nemzet dicsőségében mintsem az ilyen árendának jövedelmében.”

A kedvező válaszra Kelemenék április 16-án útnak indultak, és 1800. május 6-án megtartották az első előadást. Kezdetben egy magtárnak használt üres templomban, a Szent György templomban, majd pedig (két előadást) a Sóházban játszottak. 1800. május 18-ig 13 előadást rendeztek a városban.¹⁶ A repertoár érzékenyjátékokból, vígjátékokból és énekesjátékokból állt, de az utolsó héten (amikor ez már nem jelentett komoly anyagi kockázatot) két történelmi drámát is műsorra tűztek: május 24-én az *Artaxerxest*¹⁷ (kiegészítve egy igazi érzékenyjátéki alcímmel: *Artaxerxes vagy a hadi szükségre feláldoztatott*) május 25-én pedig Szentjóni Szabó László *Mátyás király*

15 KERÉNYI 1987, 52–54.

16 SÁNDOR 2007, 36–37.

17 *Piarista iskoladrámák* II., 781–860.

című darabját.¹⁸ A társulat június 2-án hagyta el Szegedet, de, ahogy a levélből kitűnik, előtte még Kelemen tárgyalta Vedressel az új színházterem dekorációjáról, a színpadi függöny allegorikus jelenetéről. A sietség oka, hogy a megyéspüspök tiltakozása miatt a templomban kialakított játszóhelyet el kellett hagyniuk. A Sópajta vagy Sínház használatáért viszont már bérleti díjat kellett fizetniük, s a hely valószínűleg eleve alkalmatlanabb volt a játszásra, mint a korábban használt templomépület, így a társulat kénytelen volt távozni a városból. Kelemen azonban nem véletlenül próbálja kialakítani (vagy legalábbis befolyásolni) a függöny ikonológiai tervét – azt tervezi, hogy kibérelje az elkészült termet, el is jön az árverésre, de a bérleti díj meghaladja saját anyagi erejét, így a színházat egy szegedi polgár, Kovács György veszi bérbe, aki az első néhány évben német társulatoknak adja ki a színháztermet.¹⁹

Látjuk, hogy a színházi függöny kompozíciója, itt is, akár csak Pesten, az új és a régi együttes megjelenésére épül, ebben a kontextusban a színház a *modernség*, az új idők szimbóluma. Van egy olyan színjáték, amely éppen Attilát és társait idézte meg a régi Magyarország képviselőiként, szembeállítva velük saját felvilágosult korukat. 1772. június 8-án *Nova et vetus Hungaria* címmel játszották ezt a színdarabot a pápai pálos gimnáziumban. A kétnyelvű színlap szerint a magyar cím: *Új és Régi Magyar-ország, melyet Comediai Játékképpen Le-ábrázolt az Ötödik és Hatodik Iskolabeli Iffiuság*.²⁰ Az előadás arról szólt, hogy „mennyre föllyűl-haladja az Új Magyar-ország a’ régít, [...] mellynek folyamottyára a’ költetik, hogy Attila, Thetricus és Macrinus Mercurius veszszeje által fel-ébresztetvén ez Országunk visgálására ki-jöttek légyen” az alvilágból, Pluto birodalmából.²¹ A darab szerint Mercurius feltámasztja és Budára hozza Attilát, a „rég Magyarok Királyát”, Thetricust, aki „az egész Németh Országunk” és Macrinust, aki Pannoniának „Fő Kormányzója” volt. Attila velük együtt megszemléli a várost, visszaemlékeznek a régi harcok színhelyére. Csatlakozik hozzájuk a most élő

18 SZENTJÓBI SZABÓ 1792. Modern kiadása: SZENTJÓBI SZABÓ 1995, 37–201. URL: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/161298/t_dekdb_bibKLT00084148.pdf?sessionid=5D54425C544EE97804D4A4F97BA23941?sequence=2 (2016.01.09.)

19 „Kelemen részvétele az előfüggöny tervezésében arra utal, hogy Szegeden hosszú távú tervei voltak. Hogy nem lett belőlük semmi, az nyilván gyenge anyagi helyzetének köszönhető, hisz a teremért való licitálásban nem volt versenyképes”. SÁNDOR 2007, 44.

20 A színlap lelőhelye: Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Pro. 112.

21 *Pálos iskoladrámák...*, 67–70.

Almunnus fővezér, aki elmeséli nekik az ország történetét Attila halálától kezdve, majd Tivesiusra bízva a vendégeket, hogy kalauzolja őket a városban. Tivesius megmutatja a fegyvertárat, az új, korszerű fegyvereket is.

A nevek ott szerepelnek már Répszeli László jezsuita eposzában is, amely 1731-ben jelent meg Nagyszombatban.²² Az eposz forrása Bonfini, tőle veszi át a szereplők nevét és a történet magját, de azt úgy alakítja át, hogy Attila szerepét kiemelve, és az egyéni sorsokat is bemutatva.²³ Eszerint Macrinus Pannonia kormányzója, Detricus (a darabban Thetricus) pedig a rómaiak egyik kapitánya, aki a csatában az Ister partján megöli Kevét, majd Buda végez vele, bosszúból. A rómaiak menekülnek, végül csak Macrinus marad meg egyedül, akit Attila öl meg. Az eposzban a hunok nem vérengző pogányok, a megvert ellenséget nem üldözik, a polgári lakosságot nem bántják, szövetségeseikhez hűek, ahogy Attila is kegyes uralkodó, szerető fiú (nem testvérgyilkos). A második felvonásban az országok boldogulásának másik alappillérevel, a tudományok, a műveltség, az irodalom állapotával ismerkednek meg a vendégek, Almunnus az új Magyarország kormányzásáról, kormányformájáról mesél nekik. Pluto már aggódik az alvilágból elengedett lelkék miatt, de Mercurius jelenti, hogy visszatértek. Attila szégyenkezve ismeri be, hogy a jelenkor mennyire felülmúlja az ő hajdani nagyságát.²⁴

A kor színháztörténeti és színházelméleti diskurzusában a színház ősisége, a görög mítoszokkal való kapcsolata úgy jelenik meg, mint megkérdőjelezhetetlen érték, a színház melletti érvek legfőbb attribútuma. Ugyanakkor a magyar nyelvű hivatásos színjátszás új és modern (polgári) intézmény, a kortársak szemében a magyar kultúra egyik legfontosabb pillére, tehát önmagában is a régi és az új szimbóluma. Kótsi Patkó János így kezdi az első magyar nyelvű színháztörténeti munkát az 1810-es évek végén: a görög nemzet „a Játék Színt (Theatromot) találta legalkalmasabb eszköznek arra, hogy azon szent tüzet mely a nemzeti lelket alkotni szokta, a Haza oltárán rajta gyújtsa meg.”[...] „Milthiades is ott tanulta azon leckét, melyet a Persáknak felolvasott a marathoni mezőn, s a Termophilák halhatatlanjai is ott szívták

22 *Hunnias, sive Hunnorum e Scythia Asiatica egressus*, SZÖRÉNYI 1993, 104.

23 Bonfini csak ennyit ír: „Macrinus, ahogy a kiújult küzdelemben bátran belevetette magát, elesett. Detrik egy homlokába belefűrődő nyílvesszőtől sebesülve az életben maradtakkal elmenekült, és a nyíl csontját, melyet nem tudott kihúzni, mint mondják, elvitte egészen a római szenátusig.[...] Ebben a csatában elesett negyvenezer hun, valamint Béla, Keme és Kadics vezér.” BONFINI 1995, 74.

24 VARGA–PINTÉR 2000, 194.

bé a Haza Szent Szeretetét, amely lobogott benne.”²⁵ A példa fontosságát hangsúlyozza a társaság 1803-as kiáltványa is: „Itt van az oka, hogy Léonidásokat, Themistokléseket, Aristidéseket nevelt a görög haza, mert midőn látta a görög nevendék Agamemnonnak s másoknak dicső cselekedeteit a játékszínen az égisz magasztaltatni, felébredett benne a kívánság hasonló tettet mívelni.”²⁶ Ez a gondolat Benke József színházelméleti írásaiban is folyton visszatér.²⁷ A szegedi függöny-terv fontos eleme a szakrális tűz: a színházról való beszédmód maga is szakrális ebben az időszakban: eszerint a színészet pártfogása a haza oltárán bemutatott áldozat. Kelemen, aki személyesen járt Kolozsvárott 1792-ben az ott felállítandó színtársulat ügyében, s akinek az újjá alakított társulatát részben a kolozsvári társulat tagjai alkották, a színház egyetemességét, a két haza színjátszásának egységét akarta hangsúlyozni a kettős oltárral, s talán azt a jogfolytonosságot is, amelyre (a kolozsvári és a pesti társulat révén is) igényt tartott. A kép többi eleme nem lép túl a helikoni mezők ikonológiai konvencióin (múzsák, kasztáliai forrás, Pegazus).

A Kelemen László által megrajzolt Pantheon a mai olvasó számára olyan névhalmozatot jelent, ami első olvasásra nem ad koherens képet, sőt zavarba ejtő, meglepő, mivel látszólag semmiféle közös halmazba nem kerülhetnének a felsorolt személyek. A kompozíció központi alakja Minerva, s ez a tény segít a felsorolás értelmezésében. Kelemen a szegedi terven nem Apollót jeleníti meg a centrális helyen, hanem a pajzsos, sisakos Minervát, aki képes összekapcsolni a tudományt és a katonai erőket. Így létrejön a kapcsolat a „dicsőség templomába” igyekvő hőrozsokkal, akik maguk is dicsőséges katonák. Herkules a hős mítológiai „prototípusa”, a legfontosabb katonai erők szimbóluma, s egyúttal a magyar történelem alakjai közül jó néhánynak a mítológiai előképe is (Szent Istváné,²⁸ Dobó Istváné,²⁹ Zrínyi Miklósé). A másodikként megjelölt Attila már *nemzeti* hős, a dicső nemzeti múlt képviselője, akinek a személyéhez (az új paradigma jegyében) már nemcsak a katonai dicsőséget, hanem a nemzeti műveltség terjesztését, sőt az irodalmi hagyomány kezdeteit is hozzákapcsolták. Attila alakjának

25 KÓTSI PATKÓ 1973, 51.

26 FERENCZI 1897, 117.

27 BENKE 1976.

28 *Filius viva imago Paternae Pietatis et Glorae. Id est Divus Stephanus Hunagriae Rex Piissimi et gloriosissimi Parentis Geysae*, vö. PINTÉR 2006, 197–198.

29 1729-ben Pozsonyban színjátékot is bemutatott *Keresztény Hercules, avagy Dobó István* címmel. A nyomtatott program modern kiadása: *Jezsuita iskoladramák* I., 1079–1087.

„humanista” vonásokkal való felruházása Otrokócsi Fóris Ferenc és Bél Mátyás műveiben jelenik meg először,³⁰ de a pálos Orosz Ferenc Attila-képe is hangsúlyozza a pozitív elemeket: a hun-magyarok harci erőit és dicsőségét.³¹ Van egy olyan drámánk, amelyben össze is kapcsolódik a két hős alakja. Berzsenyinek *A somogyi Kupa* című kevésbé ismert drámatörredékéről van szó.³² A második felvonás szerzői utasítása szerint „Herkulesnek és Attilának bálványképei”³³ láthatóak a színpadon, a második jelenetben pedig már dramaturgiai funkciójuk is van:

Egy varázsló, baljában mécsest, jobbjában bárdot tart, két mécset meggyújt Herkulesnek és Attilának szobrainál, melyek egyszerre láthatókká lesznek. CÉBA bámul, BERTÓK térdre esik, és imádkozik. A varázsló megáll a szobroknál, s énekel:

Idvez légy, Herkules, és te nagy Attila!
Legyetek hazánknak őrjei s kőfala!
Tekintsetek reánk, atyáink isteni!
Midőn oltárokon bárdom fog vérzeni.
Fedezzétek Kupát, Bendeguz nagy vérért,
Az igaz magyarok bajnokát, vezérét,
Őrizzétek Kupát, mint Álmust s Árpádot
Hogy megtartsa karja a szent szabadságot.³⁴

A Varázsló el is magyarázza Cébának, hogy Herkules és Attila „atyáinknak istenei”, őket kell imádniuk a pogányoknak.

A szegedi függöny felsorolásának következő két szereplője már a jelenkorhoz kapcsolja a nézőket, Fridrik (II. (Nagy) Frigyes) és József (II. József), az újkor szimbolikus uralkodói. Nagy Frigyes kiváló katona, de II. József is visel (sikeres) háborút, miközben mindketten a felvilágosult abszolutizmus nagy alakjaiként a jelen (vagyis a közelmúlt) hőszai. Hogyan kerül melléjük a jóval korábban élt Mátyás, és miért éppen őt emeli ki Kelemen a magyar uralkodók sorából? Mátyás és Attila együttes megjelenésének ekkor már több száz éves hagyománya van. Elsőként Thuróczy János krónikájában

30 TÓTH G. 2012, 241–242.

31 KNAPP – TÜSKÉS 2009, 373.

32 BERZSENYI 2011, 170–186.

33 BERZSENYI 2011, 177.

34 BERZSENYI 2011, 181.

jelent meg együtt Mátyás és Attila alakja, ahol Mátyást – Attilához hasonló képességekkel felruházva –, történelmi párhuzamba vonta a hun királlyal: Attila nagyravagyó, a merészségben mérsékelt, bátor uralkodó, aki egyszerre mind éles eszű, állhatatos, hadi tudományokban jártas és mind a négy égtáj felé kiterjesztette birodalmát. Leírásában benne van a 15. századi uralkodó-ideál, ugyanezek lesznek a jellemzői saját kora „Attilájának”, vagyis Mátyásnak, csak az ő személyiségében mindezek kifinomultabb formában vannak jelen. Mátyás kiválasztásakor Kelemen előtt az a Mátyás-kép is ott lebeghetett, amelyet éppen Szentjóni rajzolt meg: az érzékeny, felvilágosult államférfi képe (aki emellett kiváló katona), ebben a vonatkozásban tehát Fridrik, József és Mátyás ugyanannak az uralkodótípusnak a képviselői. Ez jelenti tehát a koherenciát az egyes nevek között.

A szegedi városházi színháztermet végül 1800. november 25-én avatták fel.³⁵ A színháznak 80 kulisszája volt húsz kulissza-kocsin, rendelkezett szuffitákkal és kurtinákkal. A színpadon tíz gyertya és két lámpa adta a világitást. Három süllyedő is segítette a színpadi hatást, a zsinórpadlás azonban fedetlen volt. A színpad mellett két kis szoba volt, egyik a jelmezek, másik pedig az öltöző számára.³⁶ Nézőtérül maga a bálterem szolgált. A színházban nem voltak páholyok, csak földszinti és karzati helyek. Mivel a *Magyar Kurír* híradása szerint „a teátrumnak és szálának tökéletes előkészítője, az a Linzben, Bécsben, Pesten és Temesváron is hasonló munkái által nevezetes piktor és mekhánikus Nesselaller ur” volt,³⁷ nem elképzelhetetlen, hogy a felvázolt színpadi függöny el is készült, de erről nincs adatunk.

A polgármester ajánló levele szerint a Kelemen féle Társaság „Szeged Várossa közönségét elől-adott vig és szomorú érzékeny énekléssel is kedvesítette, egyáltalában válogatott erkölcsi játék darabjaival nem csak telylyes meglepédegésig mulattatta, hanem mind maga, mind Társaságának példás jámbor viselete által különös ditséretet és azzal érdemet szerzett, hogy a

35 SÁNDOR 2007, 39.

36 SÁNDOR 2007, 43.

37 „A megvilágítás, mely a legjobb izléssel választott függőgyertyatartókon (Luster) és falgyertyatartókon (Wandleichter) égő viaszgyertyák és a falakon egymás ellenébe függő tiz tükrök visszaverő sugaraik által okozott, nem különben az ezen szálának végében lévő játékszinnek is egész megvilágosítása a jelenlevőkben nem csekély bámulást s egyszerre mind – nagy örömet okozott (...) A teátrumnak és szálának tökéletes előkészítője, az a Linzben, Bécsben, Pesten és Temesváron is hasonló munkái által nevezetes piktor és mekhánikus Nesselaller ur.” *Magyar Kurír*, 1800. december 10., 1801. január 13.

Magyar Nemzet diszére, hazai nyelve pallérozására s ebből önként következő boldogulására hasznosan intézett törekedésiért a hazául jól gondolkodóknak szeretetében pártfogásában ajánltasson.”³⁸ Vedres Istvánnak, a színházterem építőmesterének 1803-ban írt drámája valószínűleg kapcsolódik Kelemen Lászlóhoz, illetve a társulat szegedi vendégszerepléséhez, ezért érdemes itt még megemlíteni. Vedres a századforduló vidéki értelmiségi elitjének a képviselője, aki az Institutum Geometricumban szerzett mérnöki végzettségével nagyszabású gazdasági, kereskedelmi tervekkel, erdősítéssel, árvízvédelemmel foglalkozott³⁹ (Széchenyi előfutáraként), de emellett (ahogyan sok kortársa) tanulmányt írt a magyar nyelv védelmében,⁴⁰ és megpróbálkozott az irodalommal is, s nem fordítani akart, hanem eredeti művet írni. Ahogy minden tevékenysége szűkebb hazájának, Szegednek a felemelkedését szolgálta, úgy darabja is Szegedhez kapcsolódott, a város történetének egyik eseményét írta meg benne. A témaválasztás a Kelemennel való beszélgetés, és a (véltetően elkészült) színpadi függönyben kifejeződő eszmeiség hatását mutatja. Nagy Imre definíciója szerint a mű „patrióta vitézi játék”, Vedres lokálpatriotizmusának és hazaszeretetének kifejezője: hazafogalma egyrészt a hagyományokhoz ragaszkodó, lokálpatrióta szemléletű, ugyanakkor polgári, urbánus jellegű is. Drámájában a polgári fejlődés optimizmusa és a patriarchális nemesi eszmények együtt vannak jelen, hősei ezért mindig etikusan és kiszámíthatóan döntenek.⁴¹ A dráma patriarchális drámavilága leginkább Dugonics magyarított történelmi drámáival mutat eszmei rokonságot, nem véletlenül: Vedres Dugonics András barátja és tisztelője volt. Bár 1800-tól csak német társulatok játszottak a városban, Vedres megszervezte, hogy a kolozsvári társulat vendégszerepeljen Szegeden, így Kelemenék után három évvel megvalósulhatott a régi terv: magyar színtársulat játszhatott a díszteremben. 1803. szeptember 8. és október 3. közt 17 előadást tartottak a városban, *A haza szeretetét* is előadták.⁴² A kolozsvári társulat, amely Marosvásárhely és Debrecen után érkezett Szegedre,⁴³ nem vitte magával Vedres drámáját, legalábbis Erdélyben már nem került színre a darab: túlságosan kötődött a helyi hagyományokhoz és műfajánál fogva sem illeszkedett bele a társulat témarendjébe.

38 SÁNDOR 2007, 38.

39 Széchenyi is ismerte tanulmányait: VEDRES 1805; 1807a; 1807b.

40 VEDRES 1790.

41 NAGY 1993, 40–44.

42 NAGY 1993, 227.

43 ENYEDI 1972, 63–64.

Amikor tíz évvel később komolyan felvetődött az új, reprezentatív pesti színházépület megépítésének terve, az épület külső homlokzatán olyan szobrok illetve egy olyan szoborcsoport kapott helyet, amelynek révén már a színház elé érkező néző is a klasszicizmusnak a görög mitológiai elemeivel szembesült: a portálén középen Apolló ült, körülötte Thalia és Kalliope térdelve, Melpomené pedig állva könyörgött Apollóhoz segítségért.⁴⁴ A falifülkékben levő szobrok Terpszikhorét, Kliot, Euterpét és Polyhymniát ábrázolták.⁴⁵ Klio alakja a színház „fő zárófüggöny”-én is feltűnt, amelynek elkészítésével Joseph von Abel bécsi akadémiai festőt bízták meg. A festővel az alábbi ikonográfiai programra kötöttek szerződést⁴⁶ 1810. március 13-án: „oroszlánok által vont diadalkocsin, melyet az Erény geniusa vezet, Magyarország védőszelleme [nemtője] jelenik meg és útját a Művészet temploma felé veszi. Az Erény mellett a Hazaszeretet és a Bőség ülnek, az utóbbi az ország termékeit tartja bőségszaruban. A kocsit a Bátorság, a Vendégszeretet, a Törvényes Rend, a Szorgalom, a Tudomány és a Boldogság geniusa kísérik. A csoportozat fölött az örökkévalóság lebeg, amelyet a templom lépcsőjén a Színészet nyájas múzsája fogad. Az előtérben az Idő geniusa mellett a Történelem múzsája ül és az események följegyzésével van elfoglalva; lábainál gyermekek, virágok, koszorúk”.⁴⁷ A díszleteket Johann Janitz udvari színházi festő készítette, a *modern szoba, polgári és parasztszoba, tengerparti kikötő, sziklás táj, barlang* mellett jónéhány olyan díszlet is volt, amelyre a történelmi darabok előadásánál volt szükség: „fejedelmi kabinett”, „diadalkapu”, „török szoba”, „börtön”, „erősség”, „gótikus terem”, „gótikus szoba”, „sátortábor”.⁴⁸

Ez a színpadi függöny is hazafias jellegű és a pesti német polgárok nemzeti identitását tükrözi. Hiányoznak a függönyről a történelmi személyiségek, de az allegóriák mind Szent Istvánhoz kapcsolódnak (Bátorság, Vendégszeretet, Törvényes Rend),⁴⁹ másfajta értékeket hangsúlyoznak, mint a pesti magyar színtársulat függönyei. A hazaszeretet mindkét képen nagyon hangsúlyos szerepet kap, a pesti német színház ugyanúgy *nemzeti színházként* jelenik meg a kortársak előtt, mint 25 évvel később majd a magyar. A közös nemzeti múltból azonban nem Attilát és Árpádot, hanem Szent Istvánt emelik ki,⁵⁰

44 KELÉNYI 1934, 15.

45 KÁDÁR 1923, 6–7.

46 150 arany dukátért október végéig kellett megfeszíteni a függönyt. KELÉNYI 1934, 16.

47 KELÉNYI 1934, 16.

48 KELÉNYI 1934, 16.

49 KERÉNYI 2004, 71.

50 Vö. PINTÉR 2015, 443–452.

s hogy ez nem véletlen, azt éppen a két színház nyitóelőadása bizonyítja. 1813-ban a Német Színházban Kotzebue Szent Istvánról szóló darabját mutatják be, 1837-ben a Magyar Színházban pedig Vörösmartytól az *Árpád ébredését*, szinte változatlanul megőrizve az 1792-es színpadi függöny által is kifejezett nemzeti hagyományt.

The Stage Curtain as an Emblem in Hungarian Theatre at the End of the 18th Century

In the Baroque and Classical periods, a stage curtain vehicles emblematic contents, it is one of the first means of a theatre company to communicate with the public. The description of the curtain of the first Hungarian company has been preserved in the inventory of 1792. In this context, both stage curtains show the theatre as the symbol of *modernity*, i.e. of new times. The other element is the emphasis on *sacredness*: supporting the dramatic art is a sacrifice on the altar of the homeland. Ten years later, the issue of constructing a new, representative theatre building in Pest was seriously raised. The following agreement on the iconological programme was concluded on 1810: “on a quadriga drawn by lions and driven by the genius of Virtue, the guardian spirit (genius) of Hungary is displayed taking his way towards the Temple of fine arts. Next to Virtue, Patriotism and Abundance are seated; the latter holds the products of the country in his cornucopia. The chariot is escorted by the geniuses of Bravery, Hospitality, Legal Order, Diligence, Sciences and Happiness. Above the group of statues, floats Eternity, who is kindly received on the steps of the temple by the muse of Acting. In the foreground, next to the genius of Time, the muse of History is seated, who is busy recording the events; at his feet there are children, flowers and wreaths” However, the issues of national identity were also expressed on the curtains: the grand drape of the theatre of Pest presented the identity between the Huns and the Hungarians, thus the glorious *national past*, but it also displayed the idea that the national culture (and also the theatre) was the pledge of the *nation's future*.

KÉPEK



1. kép: Český Krumlov barokk színházának színpadi föggönye, 1776.



2. kép: A föggöny részlete (fotó: Gergely Zsolt)

VÖRÖS IMRE

ISKOLADRÁMA – KÉPZELETÜNK SZÍNPADÁN

A cselekmény vizuális megjelenítésének eszközei

a dráma szövegében

(A *Mesterséges ravaszság* példája)

A Király István és Szerdahelyi István által szerkesztett *Világirodalmi lexikon* meghatározása szerint a dráma „cselekvést ábrázoló forma, mely főként színpadi előadás, megjelenítés igényével készül.”¹ Az iskoladramák szerzői valóban a növendékek által megvalósítandó előadás céljára készítették szövegeiket, s ha sajátmaguk tanították be a diákokat, a színjátszók mozgását, viselkedését, mimikáját konkrétan irányíthatták. Ám ezek az iskoladramák most, több mint két évszázad elteltével is elevenen képesek hatni, még a magányos olvasóra is. Az alábbiakban azt szeretnénk megvizsgálni, hogy a ránk maradt drámaszövegeknek melyek azok az elemei, amelyek lehetővé teszik, hogy a szöveg magányos olvasása során a cselekmény a maga vizualitásában úgy jelenjék meg képzeletünk színpadán, ahogyan azt a szerző a mű alkotása során feltehetően maga is elképzelte.

Példaként Simai Kristóf *Mesterséges ravaszság* című „vígóságos játék”-át idézzük fel, amely nyomtatásban először „Pesten, Royer Ferentznek betőivel 1775dik Esztendőben” jelent meg, miután a kecskeméti piarista iskola növendékei már 1772-ben bemutatták.² A történet egy *Telekes* nevű földbirtokos háza előtt játszódik. Telekes mint „Fő-Hadi-Tiszt”, háborús kötelességei miatt már hatodik éve távol van; a birtokot „meg-hitt jó barát”-ja, *Gondos-házi* igazgatja. *Karakai*, egy „ingyen-élő hazug személy”, összebeszél *Ravaszival*, Telekes szolgájával, hogy elterjesztik a messze földre távozott uraság halálhírét, s egy végrendeletet hamisítanak, amely szerint az úr minden vagyonát szolgálra hagyta, s azok egymás között az egészet eloszthatják. A cselszövők kapzsi szándéka viszont könnyen megghiúsulhat, mivel úgy

1 *Világirodalmi lexikon* 1972, 2. köt. 847. A *dráma* szócikk (847–854.) szerzői: ALMÁSI Miklós, HEGEDŰS Géza, KOLOZSVÁRI PAPP László.

2 Kritikai kiadása: *Piarista iskoladramák II.* Benne a *Mesterséges ravaszság*: 325–383, s. a. r.: PINTÉR Márta Zsuzsanna. A továbbiakban, zárójelbe téve, ennek a kiadásnak a lapszámaira utalunk.

hírlík, hogy az állításuk szerint meghalt Telekes éppen hazafelé tart. Ravaszinak az az ötlete támad, hogy mindenkivel el kell hitetni: valójában nem Telekes közeledik, hanem csak a lelke, ártó kísértet formájában. A kísértetnek hitt s ezért rémületet keltő uraság érkezése a továbbiakban komikus jelenetek forrása lesz, végül azonban kiderül az igazság. A javakat (a hamis végrendelet alapján) jóhiszeműen szétosztott Gondos-házi bocsánatot nyer, sőt az irgalmas szívű Telekes jóvoltából még a magát – Molière *Scapin*-jéhez hasonlóan³ – haldoklónak tettető Ravaszinak is sikerül elkerülnie a büntetést. A tanulságot, a katarzis jegyében, maga Ravaszi vonja le:

Tsak ilyen ám a' ravasz világ' állapotja: addig kenyi, fenyi, 's mázolja fel-vett dolgát, míg benne nem törik a' bitskája... Engemet ebben senki se kövessen ám, ha tsak ravaszszabb rókának bőrével ki-nem prémzi az esztét, mert benne szakad a' nyaka. Éljetek szerentséssen, és tapsoljatok.” (379.)

Vizsgálatunk szigorúan kijelölt határai miatt nem foglalkozunk a mű forrásaival, szerzőjének pályafutásával, sem pedig a darab különböző 18. századi előadásaival: minderről alapos áttekintést nyújt Pintér Márta Zsuzsanna a kritikai kiadás filológiai apparátusában.⁴ Ehelyett magát a szöveget olvassuk, „halkal és szorgalmatos figyelemmel”, ahogy maga Simai Kristóf javasolja komédiájának előljáró beszédében (327.), s ennek az olvasásnak a nyomán próbáljuk felismerni a vizuális hatás felkeltésének a szövegben rejlő technikáit.

A szereplők mozgásának, viselkedésének jelzésére természetesen van egy nagyon egyszerű módszer, nem magában a szereplők szájából elhangzó szövegben, hanem zárójelben, a szövegbe szúrt szerzői utasítás formájában. Simai dicséretére legyen mondván, nem él vissza ezzel a kézenfekvő lehetőséggel. Az „első szakasz” (azaz első felvonás) mindössze hat szerzői utasítása közül négy az említett „ingyen-élő hazug személy”, Karakai egy-egy mondata után szerepel: „(*Magában*)”, vagyis a többiek által nem hallhatóan. Ezt a tényt nehéz lenne másként az olvasó tudtára adni, a viselkedés egyúttal pedig jellemzi a szereplőt, aki másokat az orruknál fogva készszerűen vezetni.

3 MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, III. 13.

4 *Piarista iskoladrámák* II., 379–383.

Ugyancsak Karakai az egyik jelenlévőről bosszúsan jegyzi meg: „[...] ez az ördög-ütő [...] ide-jövetelével minden mesterségünket el-rontotta” – ám hogy kiről mondja ezt, csak a szerzői utasításból derül ki: „(*Ravaszira mutat*)”.

Magától értetődik továbbá, hogy a rendkívül gyors mozgásokat tartalmazó jelenetekben, ahol a dialógus szövege önmagában nehezen tudná kifejezni a hirtelen helyváltoztatásokat, számos szerzői utasításra van szükség. A III. szakasz 2. ki-menetelében [= jelenetében] például Ravaszi úgy próbálja elhitetni Gondos-házival Telekes rémisztő szellemének megjelenését, hogy eljátssza, mennyire retteg a számára már kézzelfogható közelségben felbukkant kísértettől:

RAVASZI

[...] De nem-e' az a' Telekes, a' ki (*nagy ijedéssel*) Jaj! ne hadj édes Gondos-házim! (*Háta megé rejti magát.*)

GONDOS-HÁZI (*nagy rémüléssel:*)

Hol vagyon?

RAVASZI

Amott a', látod, hogy tajtézkzik a' szája. Jaj, hová rejtsem magamat! (*El-akar szaladni, de a' Gondos-házi maga eleibe rántja.*)

GONDOS-HÁZI

Ne szaladj, állj-meg, mit félsz szegény? Hiszem ketten vagyunk, szembe állhatunk véle.

RAVASZI

Eresz-el! Jaj, ne hagyjatok (*Ki-ragadja magát, 's el-szalad.*)

GONDOS-HÁZI

Meg-állj! Meg-állj! Ne félj semmit. Jaj, el-szaladt az istentelen...
(*nagy ijedéssel*)... Mit tsináljak már no! Meg-fújt [= megfojt] a'
gonosz lélek, ha magán itt szoréthat... Mikó, Leski, Bartóka szol-
gaim, ide, segítségemre! Hol vattok gaz tzölönkök [= tuskók]?
Senki se mozdúl. Jaj! (*be-szalad.*)

RAVASZI (*Suttomba*)

Bezzeg meg-szeppent ő kegyelme, de a' masiknak-is jut a' fekete
lévbül. (*el-rejti magát.*) (355.)

Van azonban a komédiának számos olyan jelenete, ahol a szereplők ál-
tal elmondott szövegből egyértelműen kiderül, hogy közben mit cselek-
szenek, s hogy egymáshoz képest hogyan helyezkednek el. A darab legelső
ki-menésében Gondos-házi arról panaszkodik két barátjának, Bálintnak
és Markosnak, milyen sok gondot okoz neki Telekes hat éve tartó távollé-
te. Amikor Bálint nyugtatni próbálja, ő így szól:

GONDOS-HÁZI

[...] Látod, melly temérdek bú, bánat, és bajoskodások közt folyta-
tom szomorú életemet, holott ő talám... De vallyon ki siet ide? ...
Nemde a' Karakai?

MARKOS

Valóban az. Mi szél hordozza ezt itten?... Rejtsük egy kevéssé ide
magunkat...

II. KI-MENÉS

Karakai, és a' voltak.

KARAKAI

Velem úgy bánjanak? Mit? Én velem? 'S illy motskossan?

BÁLINT

Vallyon kivel küszködik e' most?

KARAKAI

Ily úri személynek olly vékony konyhát szabjanak? Talám azt gondolják, hogy én tsak korpa hüvely vagyok, és hogy széllal élek?

MARKOS

A gyomrával vetekedik [= vitatkozik] szegény!

KARAKAI

De Barátom, azt eszed' ágában se tarsd, hogy én, a' ki úri-módon eddig nevelkedtem, ez után tsak ilyen mire éljem napjaimat.

GONDOS-HÁZI

Vallyon mi baja érkezett ennek? Szóllítsuk meg: ... Karakai... (328.)

A szöveg figyelmes olvasása nyomán világos, hogy Gondos-házi észreveszi valakinek a közeledését, talán Karakaiét. Markos megerősíti a sejtést, és azt tanácsolja, hogy mind a hárman rejtőzzenek el. Ezután belép Karakai, és magában zsörtölődik, miközben a rejtekből hallgatódzó három szereplő kommentálja a szavait, majd Gondos-házi megszólítja őt, fölfedve neki jelenlétüket. Mindez olyan világosan játszódik le képzeletünk színpadán, hogy nincs szükségünk ilyenféle szerzői utasításokra: *(Karakai sietve közeledik)*, *(Elrejtőznek)*, *(Belép)*, *(Karakai által nem hallhatóan)*, *(Hangosan)*. Mindezek

az információk implicite benne vannak az elhangzó mondatokban, így az esetleg közbeékelte szerzői utasítások semmit sem tennének hozzá olvasmány-élményünkhöz, merőben csak redundanciát képeznének.

Hasonlóan egyértelmű, hogy milyen cselekvést kísér a következő párbeszéd a II. szakasz IV. ki-menésében:

RAVASZI

[...] Hol a' levél?

KARAKAI

Itt vagyon. Nem de helyes írásom vagyon?

RAVASZI

Gyönyörű, szép, mint-ha a' szarkák ugráltak volna rajta. (344.)

Nyilvánvaló, hogy Karakai Ravaszi elé tartja a hamisított levelet, amaz pedig figyelmesen megnézi, és mindjárt gúnyos megjegyzést tesz rá.

A II. szakasz X. (utolsó) ki-menésének a szövege alapján világos, milyen gesztusok kísérik a két szereplő szavait:

BÁLINT

[...] Jöszte ide Bordáts, ezt te viszed haza... Vedd az hátodra ezt a' 'zákot [= zsákot]. ...ezt ide rejtsd, ezt meg ide. Vigyázz, hogy ki ne lássék.

BORDÁTS

Hogy viszem én ezt el? Hiszem el nem bírom. (352.)

A IV. szakasz III. ki-menésében olvasóként is magunk előtt látjuk, ahogy Gondos-házi egymás után átadja a pénzt két szolgának:

GONDOS-HÁZI

[...] a' Ravaszit már ki-fizettem, fogjátok ti-is, a' mi titeket illet: ime' húsz húsz aranyokat adok, ez a' te részed, e' meg a' tied. (366.)

Akkor sincs szükség külön szerzői utasításra, amikor valamelyik szereplő

maga utasítja cselekvésre a másikat, mint a II. szakasz I. ki-menésének Molière *Fösvénye* által ihletett⁵ jelenetében, ahol „Gondos-házi hív szolgája”, Leski, lopással vádolja Kapartsait:

KAPARTSAI

Mit loptam én el az Uradtól?

LESKI

Ne-is tagadd, add-elő mindjárt.

KAPARTSAI

Mit adjak-elő?

LESKI

A' mit el-loptál gonosz-tévő... mutasd a' kezedet.

KAPARTSAI

Ime!

LESKI

A' másikat-is.

KAPARTSAI

Im hol ez-is.

LESKI

Az harmadikát-is mutasd.

KAPARTSAI

Azt az Anyád kínját.

(342.)

5 MOLIÈRE, *L'Avare*, I. 3.

Van a komédiának egy olyan jelenete – az I. szakasz VI. ki-menésének eleje –, amelyben az igealakok használata teszi mellőzhetővé a szerzői utasítást: ha a szereplő a jelenlévő másikról harmadik személyben beszél, akkor nyilván a közönséghez fordul, ha pedig második személyt használ, akkor színésztársát szólítja meg:

KARAKAI

Meg-állj te latrok' or-gazdája.

RAVASZI

De ki kellemetes köszöntéssel illet ez engemet! ... No! Mi kell akasztó-fa tzimere?

KARAKAI

Még ez-is ért ám hozzá. Hasznát veszem én ennek máma... Ki lova fia vagy Barátom? Honnan jössz, 's hová mégy? (336–337.)

Többször előfordul, hogy valamelyik szereplő szavaiból tudjuk meg, mit tesz éppen a másik. Annak a ki-menésnek a végén, amelyben – mint idéztük – Leski lopással vádolja Kapartsait, majd ezzel zárja a dialógust: „Nints kegyelem!”, Kapartsai így eseng: „Galambom, aranyom, Leski Uram, ... csak egy szóra tehát... áhá akaszszanak-fel mennél hamarébb.” (343.) Vagyis először hízelegve folytatja a rimámkodást, ezután megpróbálja maradásra bírni a távozni készülő Leskit, a befejező szidalom pedig arra utal, hogy Leski már nincs jelen.

Arra is van példa, hogy valaki *expressis verbis* megmondja, hogyan viselkedik a másik szereplő. A II. szakasz III. ki-menésének elején a színre lépő Karakai így fordul a már ott lévő (s az előző ki-menésben bosszúsan monologizáló) cselédhez: "Mi bajod érkezett Kapartsai? Látom, félreáll a' szád." (343.) Pár sorral lejjebb vizsgálni próbálja a bús cselédet:

KARAKAI

Ne búsúlj semmit, szegény! A' ki nem próbál, tudod, nem nyér. Látod azt az embert?

KAPARTSAI

Látom ugyan. Reá tartja magát: sétálgat, mint a' Görög az üres bótban.

KARAKAI

Ez által nyerem ám én meg a' ti szabadságtokat. (344.)

A háttérben járkáló, nevetségesen felfuvalkodott Ravaszi mozgását láttató erővel fejezik ki Kapartsai szavai. A IV. szakasz II. ki-menésében a hazatérő gazdával hosszú idő után újra találkozó Füleki kérdéséből tudjuk meg, milyen érzés fejeződik ki Telekes arcán: „Mitsoda fel-borzadást, mi komor kedvet sajdítok, Telekes, az ábrázatodon?” (364.)

Az V. szakasz VII. ki-menésének elején ugyancsak Füleki így fordul Gondos-házihoz: „Im hol a' Telekes meg hitt jó Barátod! ... látod melly barátságos minden tekintete.” (375.)

Az egyes jelenetek azáltal is szervesen kapcsolódnak egymáshoz, hogy valakinek az érkezéséről már az előző jelenet szereplőjének utolsó mondataiból értesülünk, szinte az ő szemével látjuk a közeledőt, így még jobban be tudunk illeszkedni a történetbe. Ezt a módszert a szerző következetesen alkalmazza. Számos példa közül talán elég egyet idéznünk, a II. szakasz VII. ki-menésének, Ravaszi monológjának végéről: „De ime' egy valaki siet ide... A' Karakai jön! Vallyon mit keres ez itt olly nagy sietséggel? ... Ide rejtem magamat, hogy ki-vehessem szándékát. „ (349.)

Rövid vizsgálódásunk bevezetésében azt a célt tűztük ki magunk elé, hogy megvizsgáljuk: melyek Simai Kristóf iskoladramájának azok az elemei, amelyek lehetővé teszik, hogy a szöveg olvasása során a cselekmény a maga

vizualitásban jelenjék meg képzeletünk színpadán. A közvetlen szerzői utasításokon kívül ennek szolgálatában áll a dialógusoknak a cselekvést kifejező megformálása, a szereplő által a másiknak adott utasítás, egyes szereplőknek a másik viselkedésére utaló, láttató szavai, az igealakok tudatos megválasztása, a jelenetek összekapcsolásának szemléletes módja. Simainak később, a hivatásos színjátszás megindulásakor elért sikereiben nyilván az is köztejátszik, hogy amit alkot, az – francia kifejezéssel – *éminemment théâtral*, kiváltképpen színpadra teremtett szöveg.

L'impression visuelle du théâtre scolaire sur l'imagination du lecteur solitaire

(Le cas d'une pièce du père pieux Kristóf Simai)

En lisant la comédie intitulée *Mesterséges ravaszság (Ruse magistrale)* de Simai, le lecteur – même solitaire – est fasciné par l'effet extrêmement visuel de l'action de la pièce. Quels sont les éléments de l'œuvre qui contribuent à produire cette impression ? Il y a, bien sûr, les indications scéniques mises entre parenthèses par l'auteur, mais Simai, véritable expert en son art, trouve des moyens qui, au lieu d'intervenir « de l'extérieur » dans le texte, s'y intègrent organiquement : les instructions qu'un acteur donne à l'autre, les remarques faites par un personnage sur la mimique ou les mouvements de quelqu'un, les dialogues qui accompagnent tel ou tel événement, l'allusion concrète à l'approche ou au départ d'un acteur, l'enchaînement logique des scènes, l'emploi suggestif des formes verbales. Par ces moyens, Simai réussit à créer un texte éminemment théâtral.

ZENE A SZÍNPADON

CZIGÁNY ILDIKÓ

**AZ ORLANDO FURIOSO A 17. SZÁZADI
OLASZ OPERA SZÍNPADÁN**

Ludovico Ariosto *Orlando furiosoja* –, melyet a szerző egy 1515-ben kelt levele szerint¹ sok fáradsággal nemes lelkű urak és hölgyek kedvtelésére alkotott, s melynek a harcok és szerelem örömei a tárgya – a 17–18. századi olasz librettisták kedvelt irodalmi forrásává vált. A *New Grove Dictionary of Opera*² csaknem száz olyan librettót sorol fel, melyek az *Orlando furioso* egyes epizódjait dolgozzák fel, Orlando–Angelica–Medoro, Alcina–Ruggiero–Bradamante hármasa, valamint Ginevra és Ariodante története köré épülve.

Dolgozatomban a korai, 17. század eleji feldolgozások közül a római Giulio Rospigliosi 1642-ben előadott *Il palazzo incantato*ját, illetve a velencei Pier Paolo Bissari 1650-ben színpadra állított *La Bradamante* című librettóját mutatom be, melyek összehasonlító elemzése nyomán két, időben nem túl távoli, ellenben dramaturgiai, színpadtechnikai megvalósításban eltérő forrásszöveg-interpretációt, illetve ezek hátterét is vizsgálom.

Giulio Rospigliosi jómódú, a Mediciekkal való szoros diplomáciai kapcsolatai révén magas kormány megbízásokkal büszkélkedő pistoiai család gyermekeként 1614-ben érkezett Rómába, ahol a jezsuitáknál kezdte meg tanulmányait. A jezsuita iskolai színjátszás előadásainak aktív résztvevőjeként egyházi témájú színpadi művek írásának szabályait is elsajátította. Kiváló latin nyelvtudásának köszönhetően a római kancellária diplomáciai leveleinek fogalmazója lett. A pisai egyetemen folytatott teológia-, filozófia- és jogi tanulmányai után Rómában szerzett jogi doktorátust, ahol a Barberini család szolgálatába állt. A család csaknem minden tagjával – beleértve a VIII. Orbán néven pápává választott Maffeo Barberinit is – baráti kapcsolatban állt. A képzőművészeteket és zenét kedvelő és nagylelkűen támogató Barberinik iskolát teremtettek magas erkölcsi értékeket közvetítő, nevelő célzatú irodalmi művek megírásához.³

1 Ludovico Ariosto 1515. október 25-én kelt, Lorenzo Loredano, velencei dózséhez írt levele, Simon Gyula fordítása. Idézi: SIMON 1999, 89.

2 *The New Grove Dictionary of Opera* 1992, 191–192.

3 *Itinerari rospigliosiani; Clemente IX e la famiglia Rospigliosi* 2000, 14–19.

Rospigliosi első librettóját a Barberinik 1631-es operaévadának megnyitójára írta *Sant'Alessio* címmel, a szöveget Stefano Landini zenésítette meg. 1643-ig – amikor is spanyolországi pápai szolgálata miatt már nem vett részt a Barberini-operaévadok megvalósításában – a hagiográfiai témájú librettókon kívül több világi témájú, többek között Boccaccio, Tasso műveit feldolgozó szövegkönyvet írt.⁴

Az *Orlando furiosot* feldolgozó *Il palazzo incantato* azon zenés színpadi darabjai közé tartozik, mely ismert irodalmi alkotást dolgoz fel szerteágazó, labirintusszerű cselekménnyel, sok szereplővel. Az *Il palazzo incantato* egyetlen helyszínen, Atlante várában játszódik, ahol a *Furioso* szereplői elkeseredetten keresik egymást. A vár a *Furiosoban* azon helyszínek egyike, ahova Atlante azért irányítja Ruggierot, hogy megvédje előre megjósolt, korai halálától. Leírása épp csak jelzésszerű, Attilio Momigliano szerint álomhoz hasonló, Ariosto fantáziájában született vízió.⁵

Jelen vannak a két „inchiesta amorosa” szerelmesei, Orlando, Angelica, Ruggiero és Bradamante, valamint Fiordiligi és Brandimarte, Prasildo és Iroldo, akiknek történetét Boiardo *Orlando innamorato*jából ismerhetjük, Mandricardo és Doralice, Alceste, aki a *Furiosoban* Astolfo elbeszélése szerint túlvilági utazást tesz, hogy megtalálja szerelmének, Lídiának lelkét, aki azonban az operában valóságos szereplő. Az Atlante-epizódba – mely egyébként Ariostonál a XI, XII, XIII. és XVII. énekekben fonódik össze – helyezi bele Rospigliosi Marfisát, Ferraùt, Sacripantét, Gradassót, Olimpiát és Asolfót, és persze a főszereplőt, Atlantét. Jelen vannak még, de csak a többi szereplő által említve: Melissa (I. felvonás/3. jelenet), Rodomonte, akinek párbaját Doralicéért Mandricardo idézi fel (I/13.), Medoro, aki Atlante jóslata szerint Angelica szerelme lesz, és Discordia, a Viszály, akit Ariosto Mihály arkangyal által küld a pogányok seregei közé, itt azonban az Angelicáért civakodó lovagok jelenetében tűnik fel (II/6.). Ariosto szereplőin kívül egy bajkeverő, a Vadász, és két komikus figura, a Törpe és az Óriás, valamint a visszhang, Eco lépnek még színre.

4 *Erminia sul Giordano*, 1633, zene: Michelangelo Rossi; *SS. Didimo e Teodora*, 1637, ismeretlen zeneszerző; *Chi soffre spera*, 1639, zene: Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli; *Fiera di Farfa*, 1639; *San Bonifaccio*, 1639, zene: Virgilio Mazzocchi; *Santa Genoida, ovvero L'innocenza difesa*, 1642, zene: Virgilio Mazzocchi; *Il palazzo incantato*, 1642, zene: Luigi Rossi; *Santo Eustachio*, 1643, zene: Virgilio Mazzocchi. Vö. BIANCONI 1991, 194.

5 MOMIGLIANO 1952, 8–9.

Rospigliosi művének érdekessége dramaturgiai szempontból a dialogizált prológus, mely a teatralitás egyik eszközeként is szolgál már a darab elején, és amelyet a Barberini-előadások során alkalmaztak először zenés színházi művekben.⁶ Három allegorikus alak, a Festészet, a Költészet, és a Zene vitatkoznak a negyedikkel, a Mágiával azon, hogy melyikük nélkülözhetetlenebb az előadás létrehozásában. Miután a Mágia egyezsége jut velük, rövid előzetest ad a darab cselekményéből, elmondja, hogy Atlante magát Óriásnak álcázva próbálja félrevezetni Orlandót. Úgy tesz, mintha elrabolná Angelicát, aki a lány segítségére siet, így ő is a vár foglya lesz. Az eredeti műben Angelica csálja Orlandót Atlante várába, aki a lány segélykiáltásait véli hallani. A bevezető végén Mágia kimondja a darab morális üzenetét is, mely egyébként a librettó alcíme, és mottószerűen többször visszatér a szövegben, jellemzően az egyes jelenetek végén:⁷ a színlelt megcsalások felett győzzön a bátorság, hősiesség által elnyert hűség, „lealtà con valore”.

Fontos, többnyire a zenés színházi darabokra jellemző dramaturgiai eszköz a félreértéseket, féltékenységet okozó levél érkezése, felolvasása, ami az *Il palazzo incantato*-ban is megtéveszti Bradamantét, melyet a Törpe ad át neki Ruggiero nevében. (II/11.). Hasonló szerepet töltenek be a *traves-timentik*, az álruhába öltöztetett szereplők: Rospigliosi Atlantét rejti el az Óriás, illetve Ruggiero képében.

A 17. századi operák jellemzője, hogy a későbbi, század végén írt librettókkal szemben nem különíti el a hősi, pasztorál és komikus opera karaktereit, jellegzetességeit. Rospigliosi szövegekönyvében Nimfák kórusa csalogatja Olimpiát az idillinek leírt vár kertjébe (I/14.), Atlante hívja ide a szerelmeseit (II/3.), valamint Ruggiero írja le fogságának helyszínét a béke szigeteként, szemben az Ámor keltette haraggal (II/8.).

A II. felvonás 11–12–13–14. jelenettömbje a komikus szereplők: Rospigliosi a Törpét, az Óriást és a Vadászt állítja szembe a komoly szereplőkkel, ezáltal színesítve a történetet.

Az *Il palazzo incantato* az 1642-ben felújított Teatro Barberini nyitó előadása volt. Antonio Barberini, aki az új színház felavatására és a nyitó előadásra hatalmas összegeket mozgósított, Andrea Sacchit, az ismert római festőt kérte fel a díszletek megtervezésére. Davide Daolmi zenetudós szerint ez a tény is indokolhatja, hogy a Prológus három allegorikus figurája közül az

6 FABBRI, *Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2003, 53.

7 I/3. és 11., III/5.

egyik a Festészet.⁸ Daolmi – mivel a librettó nem tartalmaz semmiféle utalást a díszletekre, előadásra⁹ – a szövegből kiindulva rekonstruálta az előadást az egyes jelentek feltételezett helyszíneit leírva. E szerint az előadás három helyszínen: a vár falain kívül, annak udvarában és kertjében játszódik. Az első felvonás a vár falán kívül indul, majd a felvonás közepéig annak udvarában folytatódik. A felvonás második részében folyamatosan változnak a külső és belső helyszínek. A második felvonást csak időnként szakítja meg egy-egy kívül játszódó jelenet, míg a záró felvonás mindvégig a vár falain belül játszódik.

Nem sokkal az *Il palazzo incantato* után, 1650-ben Velencében, a Teatro Grimaniiban mutatták be Pier Paolo Bissari, *La Bradamante* című művét.¹⁰ A darab a *Furioso* számos szereplőjét és epizódját kölcsönzi, bár nem az eredeti sorrendben. Felismerhetjük a XXIX. ének epizódját, melyben Angelica a mágikus gyűrű segítségével kitér Orlando elől, Fiordispina és Bradamante történetét a XXII. énekből, Angelica és Medoro egymásra találását a XIX. énekből, Orlando örületének jelenetét a XXIII. énekből, Alcina hódításait a VII–VIII. énekből, Ruggiero és Leone párbaját a XLV. énekből, valamint Orlando gyógyulását a XXXIX. énekből. A *La Bradamante*, a Rospigliosi-darabbal ellentétben sok helyszínen játszódik: harctéren, királyi palotában, kisebb faluban, erdőben, Alcina szigetén, illetve a párbajok helyszínéül szolgáló téren. Ezeken kívül a távolban megjelenő Merlin barlangja, Atlante kastélya, sziklaszirtek a tengerben, halastó, zuhatag, oszlopcsarnok, Rodomonte hídja, a Hold ege, rózsalugas, mind egy rendkívül látványos, valószínűleg színpadi gépezeteket is alkalmazó előadásra engednek következtetni. Hasonló módon oldhatták meg azokat a jeleneteket, amelyek végén a szereplők elrepülnek: a *La Bradamantéban* nem csak Astolfo száll a holdra, hogy visszahozza Orlando eszét (III/11.), hanem maga Orlando is elrepül Bradamantéhoz, hogy értesítse a megvívandó párbajról Leone és Ruggiero között (I/ 8.), Alcina repülő sárkányon hagyja el szigetét, hogy bosszút álljon Ruggieron (II/14.), illetve a Prológus végén Ascalafó is elrepül az Alvilágból a föld felé. A jelenetek a római változathoz képest sokkal rövidebbek, Bissari alkalmazza az ezeket összekötő „liaison des scènes” technikát,¹¹ vagyis minden jelenetnek van legalább egy közös szereplője az előzővel.

8 DAOLMI 2006.

9 www.nuovorinascimento.org/n-rinascimento/testi/pdf/rospigliosi/palazzo.pdf

10 www.braidense.it/cataloghi/rd_query.php_02187.pdf

11 A technikát a francia drámaíróktól (Racine) vették át, vö. BIANCONI 1991, 258.; FABBRI 1993, 306.

A látványosságot számtalan egyéb eszköz is szolgálta: az Alcina szigetén játszódó jelenetben (II/11.) papagájok mesélnek a szerelem természetéről, és a már említett prológos itt is dialogizált: Merlin árnyéka beszél Ascalafoval, az Alvilág besúgójával. A komikus szereplők közül Nicót, a pénzsóvár, mindenre hajlandó kovácsot emelem ki: érdekesség, hogy a korabeli velencei zenés színház a prózaival ellentétben nem dialektusokban beszélteti és különbözteti meg szereplőit, hanem inkább inkább úgynevezett realisztikus elemek alkalmazásával, mint pl. nevetésben való kitörés, dadogás.¹² A *Furioso*-szereplők közül Alcina megjelenítése különleges: ellentétben a későbbi, 18. századi, idealizáló árkádikus feldolgozásokkal, Bissarinál a II. felvonás végén a csábító boszorkány megöregedve, eltorzult arcvonásokkal jelenik meg, és bosszút esküszik Ruggiero ellen, hasonlóképpen az Ariosto által képviselt reneszánsz szemlélettel, mely szerint egyazon szereplő több, gyakran ellentétes tulajdonságot jelenít meg.

Az opera úgynevezett kölcsönzött szereplője egy korábbi, 1642-ben bemutatott velencei opera címszereplője, Bellerofonte. A *Bellerofonte* szövegvírója Vincenzo Nolfi, aki az 1630-ban, Giovanni Francesco Lore-dano által alapított Accademia degli Incogniti egyik alapító tagja volt.¹³ Az Accademiának a korszak csaknem minden jelentős librettistája tagja volt, köztük Bissari is, akinek a *La Bradamante*hoz írt argumentumából a korabeli, velencei szövegek könyvek bevezetőinek jellemzőit olvashatjuk ki: írásaikkal Velence dicsőségét kívánják emelni, elsődleges céljuk a közönség szórakoztatása, mely mindenféle poétikai elvet felülír.¹⁴ A *Bellerofontet* a Teatro Novissimoban mutatták be, melyet a már említett Incogniti-tagok alapítottak, és az általuk az opera műfaját népszerűsítő, tudatosan felépített kampány helyszínévé tették. A Novissimonál dolgozott Giacomo Torelli, aki díszleteivel, találmányaival, elméleti műveivel a korabeli díszlettervezés egyik meghatározó szakemberévé vált.¹⁵ A *La Bradamante* kapcsán már említett, repülést imitáló jelenetekről – melyek a tér, idő, cselekmény egységének problémáját igyekeztek áthidalni összekötve távoli helyszíneket – sajnos nincsenek sem írásos beszámolók, sem illusztrációk, viszont a Torelli által a *Bellerofonte*hoz tervezett díszletekről, színpadi gépezetekről igen, így ezek segítségével talán könnyebben elképzelhetjük a minden bizonnyal látványos előadást.¹⁶

12 FABBRI 2003, 97–108.

13 ROSAND 2013, 138.

14 www.braidense.it/cataloghi/rd_query.php 02187.pdf

15 ROSAND 2013, 169.

16 WORSHTORNE 1954, 176–189.

A velencei operák másik jellegzetessége, a Köztársaság dicsőítése a Prológusban jelenik meg, ahol Merlin nemcsak Ruggiero és Bradamante szerelmének kimenetelét jósolja meg, hanem Leone nevét úgy említi mint utalást Velence szárnyas oroszlánjára, mely a köztársaság katonai erejét szimbolizálja, emlékeztetve az 1645–69 között lezajlott candiai háborúra a törökök ellen.

Rospigliosi VIII. Orbán pápasága idején, a római opera fénykorában írta librettóit, melynek művelt közönsége jól ismerhette Ariosto művét, így a szövegíró megengedhette magának, hogy szereplőit labirintusszerű cselekménybe és helyszínre helyezve egy olyan rejtvényt adjon fel, melynek megfejtése az eredeti Ariosto-mű és az általa kitalált alternatív epizódok megkülönböztetése által az előadás hallgatóira várt.

A Bissari librettóját megzenésítő velencei opera társadalmi szempontból heterogénebb közönsége egy vizuális látványosságokat sem nélkülöző előadás alkalmával ismerhette fel Ariosto népszerű lovagregényének szereplőit, epizódjait.

Mindkét szövegkönyv közös jellemzője, hogy bár különböző módon, de visszaadják a *Furioso* mozgalmasságát sok szereplős, változatos cselekményekkel, valamint a jelenetek helyszíneinek változtatásával: Rospigliosi esetében az Atlante kastélyán belül, valamint azon kívül játszódó események variációival, Bissarinál pedig az állandóan változó helyszínek által.

***Orlando Furioso* on the 17th Century Italian Opera Stage**

The first version of Ludovico Ariosto's epic poem, published in 1516 attracted considerable interest among its lay readers and the literary men of the era. The variety of the work, the multi-threaded plot, the structure, the magical characters, the scenes, the love stories, the main character's madness, the new genre formed at the turn of the 16th and the 17th centuries received a lot of attention from the opera librettists.

In my paper, I focus on the *Orlando* adaptations of two librettists: the Roman Giulio Rospigliosi's *Il palazzo incantato* (1642), and the Venetian Pier Paolo Bissari's *La Bradamante* (1650). Through the comparative analysis of the two works I examine two *Orlando*-interpretations written relatively in the same period of time, but involved diverse dramaturgical approaches and stage techniques.

MALINA JÁNOS

EGY ÉRDEKES ÖSSZEHASONLÍTÁS 1783-BÓL A PRÓZAI ÉS AZ OPERAI SZÍNJÁTSZÁS ELTÉRŐ KIFEJEZÉSI LEHETŐSÉGEIRŐL

Figaro trilógiájának első darabját, a *Le barbier de Séville*-t Beaumarchais eredetileg vígopera formájában képzelte el, ám a tervet a párizsi Comédie-Italienne 1772-ben elutasította. Ezért a darab végül zenei betétekkel, többek között áriákkal gazdagított prózai vígjáték formájában készült el a következő évben, annak az Antoine-Laurent Baudronnak a zeneszerzői közreműködésével, aki később a *Le mariage de Figaro* színpadi zenéjét is komponálta, időközben pedig Rousseau *Pygmalion*jához is írt zenei betéteket. A darab több szálon kapcsolódik a commedia dell'arte franciás formájának hagyományához; Figaro alakját Harlequin és nagy dumájú, a jég hátán is megálló testvére, Brighelle leszármazottjaként is értelmezték. A végül csupán 1775-ben, a Comédie-Française-ben színre vitt darab a kezdeti értetlenség és némi utánaigazítás után hamar elsőpró népszerűsége tette szert.¹

Paisiello *Il barbiere di Siviglia*, magyarul *A sevillei borbély* című vígoperája a 18. század végének, a 19. század elejének talán legfergetegesebb, egész Európát meghódító sikerét hozta. Paisiello a Beaumarchais-darab 1780-as szentpétervári bemutatójának lelkes visszhangján, illetve Nagy Katalin személyes tetszésén felbuzdulva határozta el, hogy – tulajdonképpen a szerző eredeti intenciójának eleget téve – opera buffát komponál a színdarab alapján. Magához a cárnőhöz intézett levelében ezt írta:

„Miután Cári Fenséged meglelégedéssel fogadta a *Le barbier de Séville*-t, úgy véltem, hogy ugyanannak a darabnak az opera-változata sem lehet a tetszése ellen; így hát készítettem belőle egy kivonatot, igyekezvén a lehető legrövidebbre fogni, és megőrizni ... az eredeti darab kifejezéseit, anélkül, hogy bármit hozzátettem volna.”²

1 ANGERMÜLLER–ROBINSON 2001, 3. k. 29.; ROBINSON 2001, 2. k. 923.

2 ANGERMÜLLER–ROBINSON 2001, uo.

A szövegkönyv a kor egyik vezető buffa-librettistájának, a Rómában működő Giuseppe Petrosellinének a műve, s meglehetősen pontosan követi az eredeti színdarabot. Az opera bemutatója 1782 szeptemberében volt a szentpétervári Ermitázsban; Almaviva gróf szerepét az Eszterházáról frissen odaszerződő kiváló buffo tenor, Guglielmo Jermoli alakította. Hamarosan azonban – többek között – Nápoly, Velence, Bécs, Amszterdam, London, Lisszabon és Madrid operaházai is a *Barbiere* sikerétől voltak hangosak. Versailles-ban 1784-ben francia nyelvű paródia formájában játszották; 1786-ban Kölnben pedig német szöveggel adták elő.

A darab bécsi előadástörténete is valóságos diadalmenet volt: az ősbemutatót egy éven belül követő bécsi bemutató után – olasz vagy német nyelven – játszották a Burgtheaterben, a schönbrunni kastélyszínházban, Laxenburgban, a Theater an der Wienben és a Kärntnertheaterben, mégpedig 1783-tól 1804-ig közel 100 alkalommal. 1789-ben egy német változat számára maga Mozart komponált egy nem teljesen befejezett betétáriát („Schon lacht der holde Frühling”, K 580).³

Arról, hogy az *Il barbiere di Siviglia*t nem csupán Szentpétervárott, hanem Bécsben és Eszterházán is reflexszerűen a Beaumarchais-darabra vonatkoztatva szemlélték, egy különleges dokumentum is tanúskodik, amelynek egyetlen ismert példánya a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában, 16 989 Tb jelzeten található. Ez nem más, mint az *Il barbiere di Siviglia* egy eredeti olasz nyelvű előadásának a bécsi Josef Kurzböck által kinyomtatott librettója; hogy melyik előadásé, azt, mint rögtön látni fogjuk, nem lehet egyetlen szóban megválaszolni.

Eszterházán 1768 és 1790 között 95 operát vittek színre, ezek legtöbbszörének a bemutatója is ott volt, a két továbbjátszott darabot korábban Kismartonban mutatták be. A 95 opera közül tudomásunk szerint 83-hoz (87%) nyomtattak külön librettót, bár elképzelhető, hogy egy-két elveszett librettó készítéséről nincs tudomásunk. A fennmaradó előadások esetében a következő helyzetek valamelyike állhatott elő:

- a herceg és a közönség többi tagja librettó nélkül nézte végig az előadást (valószínű, hogy erre nemigen került sor);
- két-három kézzel másolt librettót osztottak ki a közönség legillustreisabb tagjai között;

3 LAZAREVICH 1992, 1. k. 309–310.

- a darab valamilyen más produkciójához készített librettókból szereztek be egy készletet, a példányokba esetleg belecsúsztatva az aktuális szereposztást;
- egy más előadáshoz készített librettó címlapját fedvénnnyel átragasztották, így hozva létre egy eszterházi(nak látszó) librettót.

Az utóbbi esetre két példát ismerünk. Az egyik Vicente Martín y Soler *L'arbore di Diana* című, pasztorális beütésű vígoperájának librettója (amelynek írója nem más, mint Lorenzo da Ponte, aki ezt később legsikerültebb szövegkönyvének nevezte). Ezt az operát 1789 novemberében úgy mutatták be Eszterházában, hogy szövegkönyvként a Burgtheater 1787-as produkciójából visszamaradt, ugyancsak Kurzböcknél nyomtatott librettóját használták, az 1790-es eszterházi produkcióra utaló új címlappal átragasztva.

Ebből a librettóból, amelyből a librettókat szorgalmasan gyűjtő Hárich János Esterházy-könyv- és levéltáros egy jegyzékéből,⁴ illetve cikkéből⁵ tudunk, nem ismerünk fennmaradt példányt. Ezzel szemben a *Sevillai*-librettó korábban ugyancsak a most negyedszázada elhunyt Hárich által birtokolt – tudniillik általa az Esterházy-gyűjteményből, finoman fogalmazva, *kiemelt* – példánya a Hárich-hagyaték más részeivel együtt, mint említettem, ma is megtalálható a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában.

Ebben az eredeti – átragasztott – címlap szövege a következő:

„IL / BARBIERE / DI / SIVIGLIA / DRAMMA GIOCOLO / IN QUATTRO ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DI CORTE / L' ANNO 1783. / IN VIENNA, / PRESSO GIUSEPPE Nob. de KURZBECK.”⁶

Ezt fedi le a rendkívül gondosan és precízen felragasztott, alig észrevehetően új címlap:

„IL / BARBIERE / DI / SIVIGLIA / [ez eddig nincs lefedve] DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI S. A. IL SIGNORE / PRINCIPE REGNANTE / NICCOLO ESZTERHAZY. / VIENNA / PRESSO LA SOCIETA TIPOGRAFICA.”

4 HÁRICH 1941, 171.

5 HÁRICH 1959, 61.

6 Ezt a bécsi előadás librettójának megmaradt eredeti, át nem ragasztott példányaiából – pl. Bécs, a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtára, 2487¹ Tb – ismerjük.

A Società tipografica Kurzböck nyomdájának jogutódja volt. A bemutató évének megjelölése hiányzik, de tudjuk, hogy az eszterházi bemutatóra 1790. május 9-én – mindössze négy hónappal az ottani operajátszás megszűnése előtt – került sor.

A tulajdonképpeni librettó utolsó oldala után, szokatlan módon, egy magyarázó szöveg következik. Ebben nem a darab cselekményének összefoglalásáról, mitológiai háttéréről, vagy egyszerűen a nagyérdemű közönségnek szánt bókorról van szó, hanem – esztétikai kérdésekről. Ez a szöveg így hangzik:

„Al cortese Pubblico.

Non v'è alcun che non sappia qual differenza possi tra il rappresentar una Comedia recitando, e cantando. La necessità di parlare, di muoversi, e di fare per certo modo ogni atteggiamento, e ogni gesto a legge di battuta, il rigore del tempo prescritto a ogni sillaba, è la difficoltà ed attenzione che non se porta ed esige l' esatta esecuzione del canto, non lasciano spazio al cantore di far tutto quello che il comico attore può fare e lo constringono per così dire ad accennare in abozzo le azioni. Non si meravigli però il cortese spettatore di questo Comedia se dagli atiori [*sic!*] italiani non è con tutte quelle grazie, e quei pregi di azione rappresentata che per propria lor confessione lo su dalla valorosissima compagnia comica tedescha. Anche le scene che il traduttore italiano fu obligato di abbreviare per non esser troppo prolisso, tolgono in gran parto il fondo grazioso, e ridicolo di questa bella rappresentazione: a questo però può esser bastevole compenso la bellezza, ed eccellenza della musica, la suavità del canto, e l' indefesso studio della compagnia nostra di rendersi colla sua diligenza sempre più accetta a un gentilissimo Pubblico, e tanto verso lei benemerito.”

Azaz hozzátvetőleges magyar fordításban:

„A tisztelt Közönséghez.

Nincs senki, aki ne tudná, micsoda különbség van egy komédia prózai és énekelt előadása között. A nehézséget annak szükségessége jelenti, hogy a beszéd, a mozgás, az egész sajátos viselkedés, minden egyes gesztus alá van vetve a metrum törvényeinek, hogy minden egyes szótag időtartama szigorúan meg van szabva; és az a figyelem, amely

az énekszólam pontos megszólaltatásához szükséges, nem hagy teret az énekes számára, hogy mindazt megtegye, amit a komikus színész megtehet, és arra szorítja őt, hogy a cselekményre csupán mintegy jelzésszerűen utaljon. Ne csodálkozzék tehát a tisztelt néző, ha az olasz színészek⁷ maguk is elismerik, hogy a jelen komédiát nem ugyanazzal a kecsességgel, a játéknak nem ugyanazzal a kiválóságával idézik föl, mint a kiváló német komikus társulat. Továbbá azok a jelenetek is, amelyeket az olasz fordító kénytelen volt megrövidíteni, hogy elejét vegye a terjengősségnek, igen sokat elvettek ennek a szép előadásnak a kecses és mulatságos alapjaiból: mindezért viszont kellőképpen kárpótolhat bennünket a zene szépsége és kiválósága, az énekszólamok édessége, és társulatunk rendíthetetlen igyekezete, hogy szorgalma révén minél többet viszonzhasson abból, amit az iránta oly sok jóindulatot tanúsító Közönségétől kapott.”

Több szempontból is meglehetősen különös és figyelemreméltó szöveg ez. Először is szögezzük le, hogy bár eredetileg a bécsi közönség számára fogalmazták, amely már a 70-es évek közepén, tehát 6–8 évvel az opera bécsi bemutatója előtt megismerkedhetett Beaumarchais németre fordított színdarabjával, az Eszterházán használt librettóban is funkcionálisan szerepelt, miután a prózai darabot a Pauli-féle társulat legkésőbb az 1778-as szezonban Eszterházán is bemutatta, és joggal feltételezhetjük, hogy a következő években is része maradt az ottani repertoárnak. Az eszmefuttatás tehát az új közönség számára is értelmezhető maradt.

Az első dolog, ami a mai olvasó számára a szövegben szembetűnik, a magyarázkodó, apologetikus jelleg. Egyenesen rejtélyes, hogy akár a bécsi, akár az eszterházi közönséget miért tekinti úgy a szerző, mint amelynek számára az operaműfaj sajátosságai bizonyos fokig újdonságot jelenthettek, s amelyek éppen ezért magyarázatra szorulnak. Hiszen az adott pillanatban az eszterházi publikum például a 15. egymást követő operaevadban járt, az ezek során 1776 óta bemutatott csaknem 90 operával és mintegy 1250 operaelőadással a háta mögött. A másik, alig leplezett tartalmi elem, hogy a bevezető szerzője számára a prózai előadás – és szinte azt mondhatnánk, az „eredetiként” kezelt, de persze franciából fordított német szöveg is – valami *magasabbrendű*

7 Azaz: az énekesek.

dolog, mint az opera-adaptáció: hiszen az csupán adaptáció, amely nem csupán mennyiségileg kevesebb az eredetnél, hanem az eredeti produkció magasrendű és egyszersmind kifinomult megoldásait is erősen korlátozza.

Egy remekmű más műfajra való adaptációja (amely esetünkben maga is remekmű) természetesen rengeteg mély és izgalmas művészetelméleti problémát vet fel: mennyire beszélhetünk ugyanarról a műről a két esetben, mi őrizhető meg egyáltalán az eredeti mű értékeiből az új köntösben, és mi tehető hozzájuk, hogyan hat az eltérő nyelv a művészi tartalomra, van-e szükség szerű összefüggés a két változat minősége között stb. stb. Itt azonban nem effélékről van szó, hanem, úgy fest, inkább valamiféle napi politikai akcióról, netán a két társulat közötti feszültségről (különösen hat „az olasz színészek maguk is elismerik” kitétel!). Annak hangsúlyozása a szöveg végén, hogy azért az operában is vannak szép dolgok, egyenesen kényszeredettnek, kiszámítottnak hat, mert végül is korábban csakis arról esett szó, hogy az énekesek mennyire gúzsba vannak kötve színészként. Mintha a színészi teljesítmény mint olyan volna a meghatározó, szinte egyetlen kritériuma – műfajtól szinte függetlenül – a színpadi produkció értékének.

De van itt más figyelemre érdemes, különös részlet is. A bevezető szerzőjének szemléletében „nehézséget” jelent, „hogy a beszéd, a mozgás, az egész sajátos viselkedés, minden egyes gesztus alá van vetve a metrum törvényeinek, hogy minden egyes szótag ideje szigorúan meg van szabva”, tehát az, hogy a gesztusok a zenei időben zajlanak. Ha belegondolunk, ez a legmeglepőbb az egészben. A 18. század végén vagyunk, jó másfél évszázadnyi olasz operával a hátunk mögött, amelynek kifejezéstárához mindig is szervesen hozzátartozott a késő ókor óta az élet számos területén alkalmazott, és a leg részletbemenőbb konvenciókkal szabályozott és meglehetősen lassan változó retorikus kéz-, szem- és testesztika. (Ezt igen gyakran nem szcenizált produkciók, például kantáták előadása során is alkalmazták, s ugyanolyan általánosan ismert és gyakorolt nyelv volt, mint a – minden dialektális eltérés ellenére – nagyon is közérthető barokk zenei nyelv.) Következésképp senkinek sem jutott volna eszébe, hogy a zenei idő valóban szigorú követelményeit egy opera-előadás során valamiféle *többlet-nehézségnek* fogja fel, ahogy egy táncos sem gondolta, gondolhatta azt, hogy őt a zenei idő *zavarja* abban, hogy táncosként művészileg megnyilvánuljon.

Mi lehet itt a magyarázat?

Talán nem teljesen hajánál fogva előrángatott ötlet, ha arra gondolnunk, hogy (esetleges napi politikai és érdekszempontokon túl) mindebben valamifajta egyenlőtlen párhuzamos fejlődés megnyilvánulását érjük tetten. A barokk opera világa, a maga számos konvenciójával és elemével – elsősorban a kulisszaszínpad szerkezetével és a díszletek jellegével – együtt úgyszólván változatlanul maradt meg egészen a 18. század legvégéig. Az 1800 körüli évek nehezen túlbecsülhető jelentőségű, földcsuszamlásszerű változásokat hoztak az előadóművészet területén; a zenetörténeteszek például Daniel Gottlob Türk (végleges formájában 1802-ben megjelent) zongoraiskoláját szokták meghatározó határkönek tekinteni. 1800 táján építették át Európa-szerte a hegedűket és rokonaikat az új követelményeknek megfelelően, akkoriban változott meg a rövid előkék sokat emlegetett előadásmódja, még Beethoven harmóniai gondolkodása, disszonanciakezelése is szinte ugrásszerűen távolodott el bizonyos évszázados, „barokk” beidegződésektől. A színházak, színpadok is hirtelen változtak meg: az 1800–1810 körül épített színházak, így a Goethe felügyelete alatt kialakított Bad Lauchstädt-i nyári színház, vagy a hatalmas osztankinói színház már határozott empire stílusvonásokat mutatnak, s a jó évszázada lényegében változatlan színpad- és világítástechnika is ekkor kezdett rohamosan változni, fejlődni.

Hogy mi köze mindennek az anonim bécsi apologétához? Talán annyi, hogy ő óhatatlanul is azokat az új lehetőségeket, a prózai színjátszásnak azokat a „természetes” vonásait hiányolta az adott darab opera-verziójából, amelyek nem sokkal később már az operajátszás gyakorlatától sem lesznek idegenek. Az opera – konvencióinak, apparátusának (a zenekaron kívül elsősorban a prózai színházénál következetesen látványosabb díszletekre, színpadi kiállításra gondolok) nagyobb tehetetlensége révén – ugyanis jóval lassabban tudta csak követni „az idők szavát”: a nagy elmozdulást a stilizált, minden ízében konvenciók által szabályozott és jelentését a nézőnek e konvenciók közvetítésével átadó művészi kifejezőmódtól az alapvetően realisztikus, a dolgokat nem kódok segítségével, hanem közvetlenül ábrázoló művészi megközelítés irányába – ez utóbbi végső konzekvenciája a színházban a pszichológiai realizmus.

Mármost kétségtelen, hogy a jelenben játszódó, hétköznapi figurákat megjelentető, pezsgő prózai vígjáték felől nézve a mégoly kései, és a seriánál kevésbé kötött és kevésbé konvencionális opera buffa is maga volt a stilizált előadói konvenciók netovábbja – valóságos No-színház vagy kínai opera

a nagyon is realista és prózai Beaumarchais-hoz képest. Elképzelhető, hogy ez válthatta ki valakiben azt a meggyőződést, hogy a mégoly sok operaelőadáson edződött nézők számára is indokolt lehet „megmagyaráznia a bizonyítványt”.

Mutatis mutandis, a „prózai változat kontra megzenésítés” dichotómiája ebben a kötetben egy sajátosan magyar kontextusban is megjelenik, tudniillik a Metastasio-szövegek prózai színpadon történő előadása kapcsán. Tömören úgy is feltehetjük a kérdést: *melodráma* vagy *melodráma*? Talán a fentiek is hozzásegíthetnek minket ahhoz, hogy még több oldalról tudjuk megközelíteni ezt a kérdést.

An interesting comparison from 1783 concerning the different means of expression in spoken theatre and opera

Paisiello’s celebrated comic opera *Il Barbiere di Siviglia* was played at Eszterháza during the last opera season in 1790. They used a libretto originally made for a Vienna production in 1783, with a pasted title page. This libretto contains an accompanying note, a kind of apology, which explains to the public how the means of expression are limited in the opera compared with the spoken theatre, and how the syllables of the sung text and the movements of the actor-singer are subjected to the rules of the metre – “a legge di battuta” –, thus reducing the freedom of the actor which he enjoys in a spoken piece. (Both the Viennese and the Eszterháza public had had the opportunity to attend Beaumarchais’s original play earlier.)

The attitude of the introduction seems quite puzzling. What is the point of explaining the difference between the ways of expression of spoken theatre and opera for a public that has witnessed hundreds and hundreds of performances in both genres? The paper suggests that a possible solution is the rapid transition from the Baroque theatre, bound by a dense fabric of rules and conventions regulating the tools of expression, to a much less conventional, contemporary, realistic acting, throbbing with life. But the development must have been uneven: whilst the performances of Beaumarchais’s play may easily have been pioneering the new fashion, an opera, even a light opera buffa could have given the impression of being saturated with outmoded stage conventions.

**A „NAP, HOLD ÉS CSILLAGOK, VELEM
ZOKOGJATOK!” CÍMŰ KÖTETBEN KÖZÖLT
18. SZÁZADI CSÍKSOMLYÓI PASSIÓJÁTÉKOK ÉNEKEI**

A Csíksomlyón 1980-ban megtalált nagy értékű kéziratgyűjtemésből Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna és Kilián István adta közre a *„Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!”* c. kötetet. Czibula Katalin szavait idézve: „a kötet a hatalmas szövegtárházból reprezentatív válogatást kíván nyújtani. (...) A válogatás csupán a magyar nyelvűekre korlátozódik, hiszen a nagyközönség számára ezek nyújthatnak elsősorban élményt.”, illetve: „A szerkesztők úgy állították össze a kötetet, hogy több szempontból is reprezentálja a csíksomlyói ferences drámaírói hagyományt”.¹

A modern helyesírással, a rendezői utasításokat magyarul közlő, 2003-ban megjelent gyűjtemény 12 csíksomlyói passiójátéka igazi szenzációnak számított, mivel korábban (a 19. század végén) csupán negyedét adták ki. Hamarosan megindult a hatalmas anyag kritikai kiadása is, melynek nyitó kötetében e válogatás első négy darabja (1723, 1729, 1737 és 1739) eredeti formájában olvasható.² Ezek zenei vonatkozásait már ismertettük.³ A legtöbb éneket, zenei utalást tartalmazó 1743-as és 1753-as passió énekanyagát pedig részletesen tárgyaltuk egy 2009-es zenetörténeti konferencián,⁴ s olvasható a Domokos Mária népzene-kutató-zenetörténész 70. születésnapjára, 2012-ben készült *Tükröződések* c. tanulmánykötetben.⁵

Jelen dolgozatban időrendben haladva a válogatott kötet 12 csíksomlyói passiójának szövegeit, a bennük található zenei utalásokat tekintjük át összefoglalóan. Néhány esetben kisebb-nagyobb kiegészítést teszünk a már megjelent tanulmányhoz, általában feltevéseinket fogalmazzuk meg arra

1 CZIBULA 2004a.

2 *Ferences iskoladrámák* I., 173–218, 431–519, 805–845 (illetve ennek változata: 847–875) és 877–940.

3 KÖVÁRI 2009.

4 Népzene és zenetörténet, A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VII. tudományos konferenciája, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009. október 8–9.

5 KÖVÁRI 2012, melyben még az 1742-es csíksomlyói színdarab (*Androphilus áldozata: a megváltás allegóriája*) zenéjét is bemutatjuk.

vonatkozóan, hogy az adott helyen mely ének hangozhatott fel a csíksomlyói színpadon. Azokról az énekszövegekről is számot adunk, melyekhez eddig nem sikerült dallamot társítanunk.

1)

Egy rendezői utasítás szerint az 1723-as dráma⁶ végén, az Epilógus előtt, miközben vagy miután Arimateai József Nikodémus segítségével levette a keresztről Krisztus testét, az angyalok énekeltek.⁷ Itt feltételezhetően Jézus halálát elbeszélő ének hangzott el, s legkézenfekvőbb Kájoni János csíki ferences polihisztor hatalmas énekgyűjteményéhez, az 1676-ban megjelent *Cantionale Catholicum*hoz fordulnunk, illetve annak 1719-es második kiadásához. Kájoni énekeskönyvében több ilyen ének is van, mint pl. a keresztről szóló *Királyi zászlók lobognak* (*Vexilla Regis prodeunt*) kezdetű himnusz,⁸ vagy a címe alapján is (*Passio Domini nostri Jesu Christi*) a passiót nagyon részletesen elbeszélő *Mennynek, földnek, e világnak Ura* kezdetű ének.⁹ Ez utóbbi hosszúsága (az énekeskönyvben 13 oldalnyi szöveg a böjti énekek nyitányaként) miatt azonban inkább egy másik éneket tudnánk elképzelni a darab e pontjára, nevezetesen a *Dicséjük Jézust, az Istennek fiát* kezdetűt, amit még az énekeskönyvbeli liturgikus helye is megerősít, ugyanis a nagypénteki énekek közt szerepel, pontosabban a *Cantionale* nagypénteki passiója és nagypénteki lamentációja között.¹⁰ Nótajelzetének (*Jer, mi dicséjük a szép Szűz Máriát*) dallama megtalálható a Kájoni *Cantionale* második kiadásához készített egykorú, 18. századi erdélyi ferences kottás kéziratban, a *Deák–Szent*

6 *Nap, Hold és csillagok...*, 7–44.; *Ferences iskoladrámák I.*, 173–218.

7 A 9. stáció végén: „Itt az angyalok énekelnek, s énekük után következik az Epilógus” (*Nap, Hold és csillagok...*, 43.); Statio nona: *Hic Angeli cantant et post canticum sequitur Epilogus* (*Ferences iskoladrámák I.*, 210.).

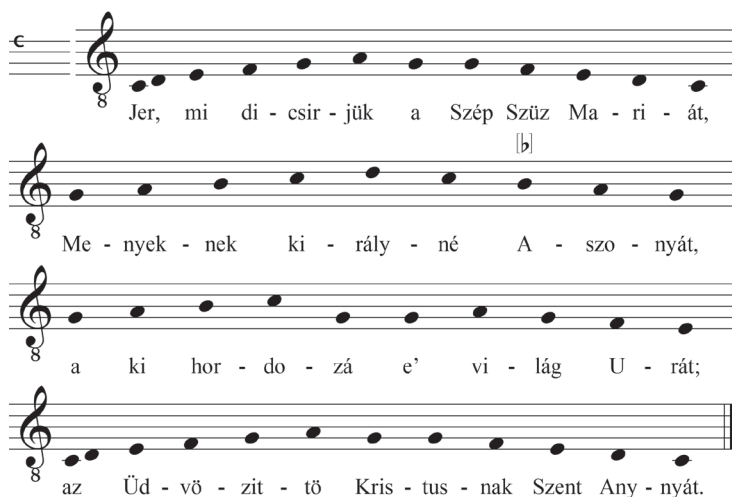
8 KÁJONI 1676, 187. (modern kiadása: DOMOKOS 1979, Nr. 217–218.); KÁJONI 1719, 141.; KÁJONI 1805, 161., KÁJONI 1805.Cer, 18., KÁJONI 1921, Nr. 179. Latin gregorián kottáját és magyar nyelvű népzenei variánsát (az 1727-es csíksomlyói passió kapcsán) lásd *Ferences iskoladrámák I.*, 423–424.; KÖVÁRI 2009, 255–256.

9 KÁJONI 1676, 113. (= DOMOKOS 1979, Nr. 180.); KÁJONI 1719, 87., dallama megtalálható a *Deák–Szent* kéziratban (KÖVÁRI 2013, Nr. 62.), valamint népzenei gyűjtésekben is (általában *Magas hegyén sötét olajfáknak* kezdettel, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményének Népzenei típusrendi száma: 10.045.0/0).

10 KÁJONI 1676, 223. (= DOMOKOS 1979, Nr. 239.); KÁJONI 1719, 173.

kéziratban (lásd alább).¹¹ Kilenc versszaka (a záróstrófa egyúttal doxológia), Isten művének elbeszélése (első versszakát idézzük) alkalmassá teheti a színpadon való elhangzásra.

Dicsirjük IESUS-t az Istennek Fiát,
Ki meg-adta ez Világ díját,
Magára vette Attya haragját,
Hogy Menyországban nézhessük orcáját.



1. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 14. (Köväri 2013, Nr. 17.)

¹¹ Ez a dallam népzenei gyűjtésekben is megtalálható, Csík megyében Mária-szöveggel énekelték (Népzenei típusrend: 12.052.1/0).

Az 1729-es passiójáték¹² harmadik jelenete végén dobok szólnak, a negyedik jelenetben pedig szinte a virágvasárnapi körmenet liturgiája jelenik meg a színpadon: a *Pueri Hebraeorum* (a darabban a fiúk kórusa) a gregorián *Gloria laus* himnusz éneklik, amelynek magyar szövegét a közreadók beillesztették a „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*” c. kiadványba.¹³

Feltételezhető, hogy további két szöveget énekeltek ebben a darabban. Az egyik a *Jaj, most veszem észre, mely nagyon vétkeztem* kezdetű Péter-siralom, mely azonban véleményünk szerint valószínűleg inkább prózában hangzott el a színpadon.¹⁴ A másik szöveg öt soros, hat szótagos strófaszerkezetet mutat, mely *Jaj, édes mesterünk, immár hová legyünk* kezdetű a „hív lelkek” szájából hangzott el (első versszakát alább idézzük).¹⁵ Ilyen szerkezettel dallamgyűjteményekben csak az adventi szekvenciából lett népének, a *Mittit ad Virginem* dallamát találtuk a 17. századból,¹⁶ mely szerepel a 18. századi erdélyi ferences *Deák–Szentés kéziratban* is.

12 *Nap, Hold és csillagok...*, 45–118.; *Ferences iskoladrámák I.*, 431–519.

13 „Ezután a fiúk kórusa énekli a „Gloria laus” kezdetű éneket” (*Nap, Hold és csillagok...*, 62–64.); *Scena quarta: Et fit concentus puerorum canentium Gloria laus etc.* (*Ferences iskoladrámák I.*, 448.). A csíksomlyói misztériumjátékok kritikai kiadása első kötetében a latin gregorián dallam mellett csíkrákosi népzenei gyűjtésből magyar változata is megjelent (*Ferences iskoladrámák I.*, 510–511.; KÖVÁRI 2009, 247–248.).

14 *Nap, Hold és csillagok...*, 83–84.; *Ferences iskoladrámák I.*, 468–470. Részletesebben lásd KÖVÁRI 2009, 253.

15 *Nap, Hold és csillagok...*, 108–109.; *Ferences iskoladrámák I.*, 494–495.

16 PAPP 1970, Nr. 149.

Jaj, edes Mesterünk,
 Immár hová légyünk?
 Minden reménségünk
 Oda vagyon tőllünk,
 Jaj, jaj, mind el veszünk!



2. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 8. (Kövári 2013, Nr. 9.)

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy mégsem tartjuk valószínűnek a fenti dallam–szöveg társítást, mivel a dallam szorosan kapcsolódik az angyali üdvözletről szóló szöveghez. A Kájoni *Cantional*éban nem is szerepel a *Mittit ad Virginem* vagy a *Küldé az Úristen* kezdetű magyar fordítása nótautalás-ként más énekszöveg fölött, sőt Székelyföld néphagyományában négysoros változatának is ez, ill. Máriához való könyörgés a tematikája.¹⁷

¹⁷ Népzenei típusrend: 16.247.0/1–3.

Az 1737-es csíksomlyói passiójáték¹⁸ *Angelus custos*ának a szereplőt keltegető éneke¹⁹ a darab 1753-as esztelneki változatában már a helyes, 8, 7, 8, 7 szótagszámot mutató incipittel (*Hipoclydes, kelly fel, édes*) szerepel, sőt itt az ének dallamára utaló jelzést is találunk.²⁰ A *Gyarló világ, romlandó ág* kezdetű halottas Kájoni *Cantional*éjának csak az 1719-es második kiadásában olvasható,²¹ az éneket magát dallamostul azonban már Illyés *Halottas* könyvében megtaláljuk.²²

A 9. jelenet rendezői utasítása Krisztus szenvedéstörténetének eléneklését írja elő.²³ Gondolhatnánk arra, hogy a liturgiában felhangzó gregorián (vagy esetleg egyéb műzenei) passiót énekelték, de valószínűbbnek tartjuk valamely, a passiót elbeszélő népének elhangzását a színpadról. Kájoni *Cantional*éjában több ilyen ének is van, mint pl. a fentebb említett, a passiót nagyon hosszan (153 versszakon át) elbeszélő *Mennynek, földnek, ez világnak Ura* kezdetű ének. Itt talán a lényegesen rövidebb, csupán 12 strófányi ének, a *Hatalmas mennyei királyi székemből* kezdetű hangozhatott el (első versszakát idézzük).²⁴ Ennek nótautalása (*Hálaadásunkban*) kottástul szerepel a *Deák–Szentés kézirat*ban.

18 *Nap, Hold és csillagok...*, 119–152.; *Ferences iskoladrámák* I., 805–845. (illetve ennek esztelneki változata: 847–875).

19 *Nap, Hold és csillagok...*, 125–126.; *Scena secunda: Hic decumbit et doemit, Angelus custod cantat Hippoclydes dormienti: Hippoclydes, kegy fel, Ferences iskoladrámák* I., 811–812.

20 *Scena prima: Angelus primus. Cantat Hypoclydi dormienti. Nota Gyarló világ, Ferences iskoladrámák* I., 851–852. Részletesebben l. *Ferences iskoladrámák* I., 841. és 872.; KÖVÁRI 2009, 248., 256.

21 KÁJONI 1719, 617.

22 ILLYÉS 1693, 171. (PAPP 1970, Nr. 62/a/II.). Az 1733-as passiójátékban maga az ének szövege is szerepel, az énekeskönyvi alakhoz képest lényegesen rövidített (a 4–9., 11–23. és 25–34. szakaszokat elhagyva, összesen öt strófás) formában (lásd *Ferences iskoladrámák* I., 618., dallama 664.). A kottát jelen tanulmányban később, az 1743-as játék kapcsán ismét közöljük.

23 „Itt énekeljék el Krisztus szenvedéstörténetét” (*Nap, Hold és csillagok...*, 139); *Scena Nona: Hic cantabitur Passio Christi infra deinde (Ferences iskoladrámák* I., 824.).

24 KÁJONI 1676, 159. (= DOMOKOS 1979, Nr. 199.); KÁJONI 1719, 114. Medgyesy Norbert valamennyi csíksomlyói passiót feldolgozó könyvében azt írja, hogy „Leggyakrabban a *Hatalmas Mennyei Királyi Székemből...* kezdetű ének első versszakait idézték a drámaírók a Kájoni *Cantional*éből. Az ének Krisztus monológja, melyben elmondja szenvedése eseményeit” (MEDGYESY 2009, 163.).

Hatalmas Mennyei Királyi-Székemből,
 Az én Szent Atyámnak kedves tetczéséből,
 Es a' Szent Léleknek egyes értelméből,
 E' világra jöttem buzgó szerelmemből.

8 Há - lá a - dá - sunk - ban ról - lad em - lé - ke - zünk,
 8 ke - gyel - mes Is - te - nünk, té - ge - det tisz - te - lünk:
 8 Te nagy jó vól - to - dért el fel ma - gasz - ta - lunk,
 8 Ha - szon - ta - lan szól - gak mert az - zal tar - to - zunk.

3. kotta: *Deák-Szentes kézirat*, 75. (Kővári 2013, Nr. 152.)

Az 1737-es (és az 1753-as esztelneki) játékban van továbbá két ének, melyeknek szövege ki van írva a játékban, dallamukra azonban nem akadtunk. Az egyik a *Diabolus primus* 11 szótagos éneke *Jó pajtásim, vigadjunk, kik itt vagyunk* kezdettel. A másik a darab zárásaképp (Epilógusként) egy, a gazdag siralmát idéző ének, *Ah, kik e világon ördögnek eltetek* kezdettel.²⁵

25 *Nap, Hold és csillagok...*, 150–152.; *Ferences iskoladrámák* I., 836–838., 868. Részletesebben l. *Ferences iskoladrámák* I., 841. és 872.; ill. Kővári 2009, 248. Az esztelneki változatban még egy 8 szótagos záró ének is szerepel (*Ah, kik ez világon vattok*, *Ferences iskoladrámák* I., 869–870.), nótajelzetének (Ó én szerelmes Jézusom) dallamát (*O gloriosa Domina/Virginum*) l. *Ferences iskoladrámák* I., 872.; Kővári 2009, 249.

4)

Az 1739-es passiójátékban²⁶ nincs zenére vagy éneklésre vonatkozó utalás.

5)

Az 1743-as passiójátékban²⁷ meglehetősen sok ének hangzott el. A *Jaj, kedves fiamnak tőlem elválása* kezdetű éneknek (alább első versszakát idézzük), melyet ifj. Tóbiás anyja, Anna énekel, nótautalása a *Jaj, nagy kedven tartott* Mária-siralom.²⁸ Ez a Kájoni *Cantional*éban 1719-től kezdve folyamatosan jelen van.²⁹ A *Deák–Szentés kézirat*ban azonban nem csupán e planctus dallamát találjuk (4. kotta), hanem bővebb formáját is, *Jaj, mely hamar múlik* szövegkezdettel (5. kotta). Ez a halottas ének viszont a *Cantional*éban az 1676-os, első kiadástól kezdve a harmadikig olvasható.³⁰ A *Deák–Szentés kézirat* két dallamváltozata láthatóan egy töről fakad.

26 *Nap, Hold és csillagok...*, 153–209.; *Ferences iskoladrámák I.*, 877–940.

27 *Nap, Hold és csillagok...*, 211–248.

28 Első jelenet: Rafael Angyal elmegy Tóbiással, majd Tóbiás anyja énekel a *Jaj, nagy kedven tartott...* ének dallamára (*Nap, Hold és csillagok...*, 219.).

29 KÁJONI 1719, 124. (felirata: Más új ének, Nota: Jaj, mely hamar múlik); KÁJONI 1805, 132. (felirata: Más, Nota: tulajdon); KÁJONI 1921, Nr. 172. (dallama: régi népének).

30 KÁJONI 1676, 652. (= DOMOKOS 1979, Nr. 740.); KÁJONI 1719, 553., KÁJONI 1805, 356.

Jaj, kedves fiamnak
Tőlem elválása,
Mely keserves messze földre
Szörnyű változása!

Jaj, nagy ked - ven tar - tott sze - rel - mes szü - löt - tem,
ki nél - kül már ez vi - lág - ban hól - tig ár - va let - tem.

4. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 34. (Kővári 2013, Nr. 71.)

Jaj, mely ha - mar mú - lik e Vi - lág e - re - je,
Mely ha - mar el - bom - lik min - den e - rös - sé - ge,
s' Vál - to - zik szép - sé - ge.

5. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 82. (Kővári 2013, Nr. 169.)

E két ének a népzenei gyűjtésekben³¹ is egy dallamcsaládba tartozik. A siralom szövege és dallama is igen közkedvelt, gyakran előfordul népzenei gyűjtésekben is. Bukovinai gyűjtésből választottuk népzenei variánsát.

Rubato ♩ = 90–88

1. Ó, nagy ked - vën tar - tott

Sze - rel - mes szü - löt - tem, *hn*

Ki nél - kül már e vi - lá - gon

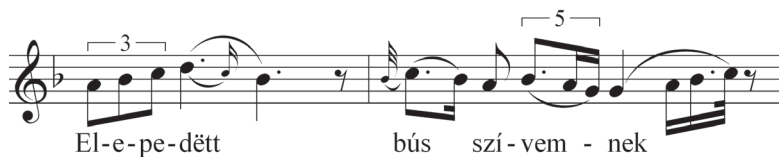
Hol - tig ár - va lët - tem.

accel. $\frac{= \bullet}{4}$ *a tempo*

2. Hol vagy, két szë - mëm - nek

Tin - dök - lő vi - lá - ga,

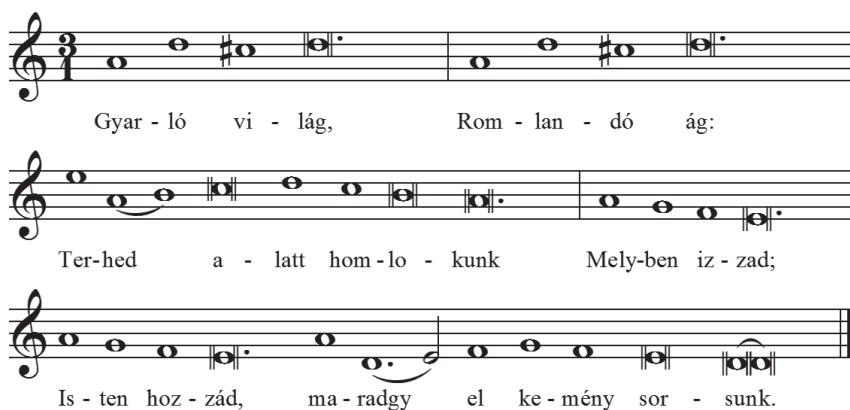
31 Népzenei típusrend: 16.057.0/0.



6. kotta: *Józseffelva* (Bukovina) – *Bátaszék* (Tolna), Mezei Mátyásné Mezei Anna (73 év),
gyűjt. Kiss Lajos 1963., jelzet: AP 4881a.

A rendezői utasítás a darab következő énekének is megadja a dallamát. *Szomorú nap, melyen behott [behatolt]* kezdettel ugyancsak Anna (ifjabb Tóbiás anyja) énekel a *Gyarló világ* népének dallamán.³² Az *ad notam* ének megjelenik korábban már több passióban is: egyrészt szintén nótatalásként az 1737-es csíksomlyói (és variánsa, az 1753-as esztelneki) passiójátékban, valamint saját szövegével is az 1733-as drámában.³³ Alább idézzük a drámabeli énekszöveg első strófáját, és az Illyés István halottas könyvében olvasható dallamot.³⁴

Szomorú nap, melyen behott
Keserűség szívembe,
Óh, fájdalom, hogy virágom
Én előttem elmene.



Gyar - ló vi - lág, Rom - lan - dó ág:

Ter-hed a - latt hom - lo - kunk Mely-ben iz - zad;

Is - ten hoz - zád, ma - radgy el ke - mény sor - sunk.

7. kotta: *Illyés* 1693, 171. (PAPP 1970, Nr. 62/a/II.)

32 Harmadik jelenet: Anna elmegy, hogy megnézze az utat, majd sírva énekel a *Gyarló világ*... kezdetű ének dallamára (*Nap, Hold és csillagok*..., 225.).

33 *Ferences iskoladramák I.*, 618, 664, 811–812, 851–852, 872, valamint Kővári 2009, 256.

34 A *Gyarló világ* kezdetű énekszöveg Kájoni János énekeskönyvének csupán második kiadásában olvasható (KÁJONI 1719, 617.).

A darab végén, az Epilógus előtt *Jaj már nekünk, hova legyünk* kezdettel Mária Magdolna, Mária Salome és Jakab Mária énekel hat strófát Krisztus sírba tétele után.³⁵ Nótautalása nincs, dallama lehetne akár egy általánosan ismert himnusz-népének dallam is.³⁶

6)

Az 1748-as játékban³⁷ az égi lélek egy 5 versszakos éneket énekel *Ó, emberi gyarlóság* kezdettel.³⁸ Ugyanilyen incipitű énekszöveget találunk a Kájoni *Cantionale* 1805-ös, harmadik kiadásában,³⁹ azonban a továbbiakban sem szövegben, sem szótagszámban nem egyezik s nem is rokon a két énekszöveg. Míg a darabban általában 7.7.6.6.3. szótagszámú, 5 soros ének szerepel, az énekeskönyvben 7.7.7.6.7-es hatsoros (vagy 14.14.13-as háromsoros). A játékban szereplőhöz hasonló szerkezetű éneket nem találtunk a *Régi Magyar Dallamok Tára* kötetében.

Később az ember *Hálát adok néked, szerelmes Istenem és reménységem* kezdettel egy 6+6+4.6+6+4.4+4.6+6+4. szótagszámú, 3 versszakos szöveget énekel.⁴⁰ Ennek sem találtuk dallamát.

A darab zárásaképp, Jézus sírba helyezésekor vagy az után pedig „Angyalok és Bűnbánók kara énekel a szokásos énekeskönyvből”. Ez utóbbi nagy valószínűséggel a Kájoni *Cantionale* 1719-es, második kiadása. Hogy mit énekeltek, megint csak találgatni tudunk, azonban valószínűleg nem a passiót elbeszélő énekekre kell gondolnunk, hanem egy, Jézus haláláról szólóra, mint a korábban említettek. Azonban (mivel a bűnbánók is énekelnek) el tudjuk itt képzelni a Kájoni *Cantionale* egy 20 versszakos énekét, a *Bűnös lélek, sirasd, kérlek, Uradnak nagy*

35 *Nap, Hold és csillagok...*, 246.

36 Pl. *O gloriosa Domina/Virginum*, magyarul: *Éneklő Egyház* 1986², Nr. 219. *Ó dicsőséges Asszonyág*. (Lásd még 25. jegyzet.)

37 *Nap, Hold és csillagok...*, 249–301.

38 *Nap, Hold és csillagok...*, 265–266.

39 *Ó, emberi gyarlóság, halljad, mit mond valóság*, KÁJONI 1805, 333.

40 *Nap, Hold és csillagok...*, 270–271.

kínját kezdetűt (első versszakát idézzük alább), melynek az erdélyi énekeskönyvben folyamatos jelenléte.⁴¹ Dallama a *Deák–Szentés kézirat*ban olvasható.

Bűnös lélek, sirasd kérlek,
 Uradnak nagy kínnyát:
 Mert ártatlan, mint egy Bárány,
 szenved a' kereszt-fán.



8. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 33. (Kővári 2013, Nr. 68.)

41 KÁJONI 1676, 165. (= DOMOKOS 1979, Nr. 205.), KÁJONI 1719, 119.; KÁJONI 1805, 118.; KÁJONI 1921, Nr. 155.

Népzenei gyűjtésekben is megtalálni, közülük egy bukovinai változatot választottunk.

Poco rubato

Bű-nös lé-lek, sírj, ó kér-lek U-rad-nak nagy kín-ján,
Mert ár-tat-lan, mint egy bá-rány, szen-ved a ke-reszt-fán.

9. kotta: *Józseffalva* (Bukovina) – *Bátaszék* (Tolna), Mezei Mátyásné Mezei Anna (68 év),
gyűjt. Kiss Lajos 1958.09., lej. Dobszay László, jelzet: AP 2546f.

7)

Az 1753-as passiójátékban⁴² is találni énekeket, illetve éneklésre alkalmas szövegeket. Utóbbira példa a darab elején Gábrriel arkangyal és Mária párbeszéde, melyben az Angyali Üdvözlét jelenete játszódik le.⁴³ A darabban nincs ugyan jelezve, hogy szövegét énekelték volna, azonban az Angyali Üdvözlét e dramatizálásának hátterében⁴⁴ jól felismerhetően egy máig közismert és kedvelt népének áll. A drámabeli szöveg Kájoni Cantionaléjának 1719-es, második kiadásában megjelenő Mikor Máriához az Isten angyala kezdetű énekkel⁴⁵ mutat nem csupán tartalmi, hanem konkrét szövegi egyezéseket is, s a szöveg a dallamhoz végig illeszkedik. Ezért nem lehet kétségünk, hogy e dramatikus párbeszéd valójában énekelve szólalt meg, vagy legalábbis arra szánták. Az énekeskönyvbeli 11 szakasz a passióban 16-ra bővül (a narratív nyitó

⁴² Nap, Hold és csillagok..., 303–360.

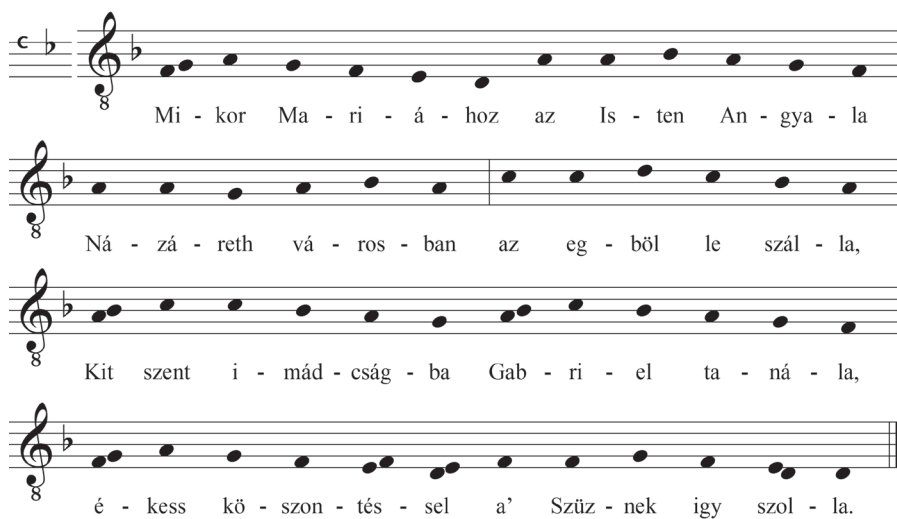
⁴³ Nap, Hold és csillagok..., 311–312.

⁴⁴ E dramatizálás egyedül ebben a csíksomlyói ferences játékban fordul elő, MEDGYESY 2009, 171.

⁴⁵ KÁJONI 1719, 15.; KÁJONI 1805, 33.; KÁJONI 1921, Nr. 105.

strófa ugyan értelemszerűen elmarad, de a párbeszédrészek jobban kifejtik a mondanivalót, s a legvégére a dráma szerzője még Gáriel anygallal kétstrófányi, Mária-dicsérettel bővített doxológiát mondhat el).⁴⁶ Dallamát a *Deák–Szentés kézirat*ban is megtaláljuk, s idézzük a drámabeli első szakaszt.

Üdvöz légy, malaszttal teljes Szűz Mária,
 Úr vagy teveled, Isten szép leánya,
 Az Éva asszonynak legtisztább rajzattya,
 Áron vesszejének megújult virága!



Mi - kor Ma - ri - á - hoz az Is - ten An - gya - la

Ná - zá - reth vá - ros - ban az eg - böl le szál - la,

Kit szent i - mád - cság - ba Gab - ri - el ta - ná - la,

é - kess kö - szon - tés - sel a' Szűz - nek így szol - la.

10. kotta: *Deák–Szentés kézirat*, 15. (Kővári 2013, Nr. 20.)

46 Részletesebben, valamint a mintául szolgáló 1719-es *Cantionale*-beli szöveget l. Kővári 2012, 410–413.

A néphagyományban fennmaradt éneknek⁴⁷ egy szépen díszített változatát választottuk.

Rubato ♩ = 78

1. Mi-kor Má - ri - á - hoz az Is - ten an - gya - la

Ná - zá - ret vá - ros - ban az ég - ből le - szál - la,

Kit szent i-mád-ság - ba Gáb - ri - el ta - lá - la,

É - kes kö - szön - tés - sel a Szűz - höz így szó - la.

2. Üdvözlégy, te kegyes Isten szép leánya,
 Jesszétől származott Ádám unokája,
 Az Éva asszonynak legtisztább rajzatja,
 Áron vesszejének megujult virága.

11. kotta: *Istensegíts* (Bukovina) – *Nagyvejke* (Tolna), Gáspár Simon Antal (60 év),
 gyűjt. Domokos Pál Péter 1955.07.05., lej. Domokos Mária, jelzete: AP 6943j.

Az 1753-as csíksomlyói játékban ezután elhangzó énekre azt mondhatjuk, hogy énekeskönyvi szövegforrásával majdnem megegyezően szerepel a misztériumjátékban, de mégis más, szinte egy új ének jön létre. Az angyali üdvözlétről szóló első jelenet végén egy szeráf és egy kerub angyal a *Discsöült helyeken, mennyei paradicsomban* kezdetű énekkel köszönti Máriát.⁴⁸ A rendezői utasítás pontosan megadja, hogy Gábriel távozása után e két

⁴⁷ Népzenei típusrend: 12.044.0/0.

⁴⁸ *Nap, Hold és csillagok...*, 313–314.

angyal felváltva mondja (vagyis éneкли) a drámában kiírt szöveget, miközben Szűz Mária a helyén marad.⁴⁹ Az éneket a 17. század elejétől katolikus és protestáns énekeskönyvben egyaránt megtaláljuk. Szövegéről Medgyesy Norbert – többek között – a következőket írja: „E himnikus ének esetében érdekes átirattal van dolgunk. Az ének eredetileg a 148. zsoltár parafrázisa, melyet a dunántúli református egyházkerület püspöke, a Batthyány család prédikátora, Kanizsai Pálfi János ([1585]?–1641[?]) vetett papírra. [...] A drámabeli textus pontosan egyezik a Kájoni *Cantionalé*ban fellelhető költeménnyel. A két forrás (énekeskönyv és drámaszöveg) közötti különbség csupán az, hogy a drámában szereplő ének az Úr nevét következetesen Szűz Mária nevére cserélte. Így vált Xánthos Ince ferences tanár-rendező átirása nyomán az eredetileg református zsoltárparafrázis Szűz Máriát köszöntő énekké.”⁵⁰

Ezen megállapítást az alábbi megjegyzésekkel pontosíthatjuk. Az énekeskönyvben 10 strófával szereplő éneket⁵¹ a misztériumjátékban szerzője kiegészíti egy további szakasszal, mely tulajdonképpen felsorolás: az angyali karok részleges listája mellett az ősatyákat, prófétákat, apostolokat, valamint a szentség különböző szintjein levőket említi még, akiknek mind dicséretet kell mondaniuk. A betoldást követő, Szentháromságot dicsőítő zárószakaszt, a doxológiát is átkölti a ferences tanár, mégpedig úgy, hogy Isten mellett Máriának is tiszteletet ad, leírva a szent Szűznek a három isteni személyhez való viszonyát.⁵²

49 Az ének rendezői utasítása: Itt bezárul a színtér, Gábrriel eltávozik. Bejön két angyal, szeráf és kerub, és váltakozva énekelnek, mialatt Mária a helyén marad (*Nap, Hold és csillagok...*, 313.). Latinul l. KÖVÁRI 2012, 405.

50 MEDGYESY 2009, 173–174.

51 KÁJONI 1676, 635 (= DOMOKOS 1979, Nr. 726.) és KÁJONI 1719, 539. változatlan(!) PSALMUS CXLVIII. Laudate Dominum de Coelis etc.

52 A passió és az énekeskönyv (1676 és 1719) szövegét párhuzamosan közli KÖVÁRI 2012, 406–408.

A dallam már az 1651-es *Cantus Catholicus*ben megjelent, ettől kissé eltérő alakban találjuk a csíksomlyói *Deák–Szentek kézirat*ban (12. kotta). A drámabeli szöveg első versszakát idézzük.

Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban,
 Akik zengedeztek örvendetes boldogságban,
 Vigadoztok kilenc karokban, é Szűznek nevét énekszóban,
 Jer, dicsíjétek vigasságban!

Di - csö - ült he - lye - ken, Me - nye - i Pa - ra - di - csom - ban,

A kik vi - ga - doz - tok vég - he - tet - len ból - dog - ság - ban,

vat - tok meg ú - júlt ál - la - pot - ban: Az Ur - nak ne - vét é - nek szó - ban,

no di - csir - jé - tek vi - ga - ság - ban.

12. kotta: *Deák–Szentek kézirat*, 80. (Kövári 2013, Nr. 166.)

Népzenei gyűjtésekben csak Udvarhely megyéből van adatunk a katolikus énekeskönyvi dallamhoz hasonló formában.⁵³

1. Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban,
Akik vígadoztok véghetetlen boldogságban,
Vagytok megújult állapotban, az Úrnak nevét énekszóban,
No, dicsirjétek vigasságban!

Rubato ♩ = 76–84



2. Áld-já-tok az U - rat, kik csak ő-ne-ki szolgál-tok,



Ár-tat-lan ru-há-ban tün-dök-lő sok kar an-gya-lok!



Te is, nap és hold és csil - la - gok,



va - la - kik é - gi tűz - zel bír - tok,



Fenn-szó-val ő - tet ki - ált - sá-tok!

53 Népzenei típusrend: 13.107.0/0. Egyébként a magyar nyelvterület északnyugati részéről van még adat a protestáns változattal.



3. Megújult tavasszal hangos, éneklő madarak,
Szép, új énekekkel áldjátok Nevét az Úrnak!
Kis fülemile, ki torkának a rekedések nem árthatnak,
Nyújts dicséretet a nagy Úrnak!

13. kotta: *Lövéte* (Udvarhely), Tókos Péterné Orbán Rozália (64 év),
gyűjt. Vikár László 1963.01., jelzete: AP 4494e.

Az 1753-as darab utolsó éneke a 10 szakaszos *Óh, egeknek fényessége* kezdetű, mellyel Mária és az angyalok siratják a kereszten függő halott Krisztust.⁵⁴ Ugyanez a szöveg 9 versszakkal szerepel Kájoni János *Cantionale Catholicum*jának első és második kiadásában is, nótajelzés nélkül.⁵⁵ Az ének-szöveg kibővítve, az énekeskönyv második kiadása alapján került a drámába.⁵⁶ Hogy pontosan milyen dallamon énekelték, nem tudjuk. Talán a fentebb említett 8 szótagos általános dallamon (*O gloriosa Domina/Virginum*).

Óh, egeknek fényessége,
Dicsőségnek ékessége,
Kedves napom tündöklése,
Jaj, ímé homályba méne.

54 *Nap, Hold és csillagok...*, 356–357. A boldogságos szűz Mária közeledik az angyalokkal és Krisztus kereszten függő testéről énekelnek. Latinul l. KÖVÁRI 2012, 405.

55 KÁJONI 1676, 146 (= DOMOKOS 1979, Nr. 186); KÁJONI 1719, 108, a felirat mindkettőben: *Más*.

56 A passió és az énekeskönyv (1676 és 1719) szövegét párhuzamosan közli KÖVÁRI 2012, 388–389.

1758-ban⁵⁷ hangszerek, muzsikások szerepeltek, a játék szövegéből arra következtetünk, hogy cimbalmos is volt köztük („Jó volna házadnál most a szép cimbolom”). A rendezői utasítás csak annyit mond, hogy egy zenedarab („nóta”) elhangzott: „A zenészek rázendítenek, Fatula odalopakodik a gyermekekhez, majd a nóta vége felé visszatér Cyrillushoz”.⁵⁸ A következő jelenet végén pedig „táncosok jönnek: bezárul a szín”.⁵⁹

Egy ének is elhangzott a darabban, *Kísértetbe esék az öreg Cyrillus* kezdettel 7 szakasz.⁶⁰ A 12.12.8.8.6-os szótagszámú strófa utolsó sora („Viperák fajzati”) refrénként szolgál, ez elé a záró versszakban két 6-os sornyi bővülés ékelődik (az első szakaszt alább idézzük). Dallamát nem találtunk a *Régi Magyar Dallamok Tára* köteteiben. A darab vége felé pedig a következő rendezői utasítás ír elő dobok használatát: „Itt, Krisztus ostromoztatása közben szóljanak a dobok”.⁶¹

Kísértetbe esék az öreg Cyrillus,
Fiait bocsátá világra, mint koldus.
Megverék ma szüléjeket,
Vér szerént való fejeket:
Viperák fajzati.

57 *Nap, Hold és csillagok...*, 361–413.

58 5. jelenet, *Nap, Hold és csillagok...*, 380.

59 6. jelenet, *Nap, Hold és csillagok...*, 388.

60 7. jelenet: Ének következik, *Nap, Hold és csillagok...*, 393–394.

61 12. jelenet, *Nap, Hold és csillagok...*, 411.

9)

Az 1759-es passiójátékban⁶² egy ének szerepel, a népszerűsítő kötet címadó éneke. A *Nap, hold és csillagok, zokogjatok* kezdetű ének⁶³ 4 versszaknyi, 8 soros szöveg, általában 6+4/6+6.7/6.6+4/6+6.6.7/6.7/6.7/8. szótag-számmal. Ilyen dallamot egyelőre nem találtunk.

Nap, hold és csillagok, zokogjatok,
S minden elementumok,
Mennyei seregek, tü is szent angyalok,
Ezen gyászoljatok,
Mert szörnyű nagy kínokra
S becstelen rút halálra
E farkasok egyaránt
Ím keresik a bárányt.

10)

1763-ban⁶⁴ szintén csupán egy ének hangzott fel a passiójátékban, a 13 strófás Mária-siralom *Jaj, jaj, jaj már énnékem, mit míveljek* kezdettel.⁶⁵ A 11.11.8.7-es szótagszámú szövegstrófa dallamát eddig nem sikerült azonosítanunk.

Jaj, jaj, jaj már énnékem, mit míveljek,
Mert megholt szerelmesem, hová légyek,
Sírásban lesz holtig szemem,
S keserűségben szívem.

62 *Nap, Hold és csillagok...*, 415–498.

63 3. felvonás 1. jelenet vége: Ének, *Nap, Hold és csillagok...*, 477–478.

64 *Nap, Hold és csillagok...*, 499–541.

65 11. szín: A boldogságos Szűz Mária siralma, *Nap, Hold és csillagok...*, 538.

11)

1766-ban⁶⁶ az angyal a nyitott pokolból énekli az *Ah, bűnösök, most nézzétek Arduinusnak sorsát* kezdetű, három versszaknyi költött szöveget.⁶⁷ Ilyen, 8+7, 8+7, 8+7+7-es szótagszámú éneket a *Régi Magyar Dallamok Tára* köteteiben nem találtunk.⁶⁸

Ah, bűnösök, most nézzétek Arduinusnak sorsát,
Víg életet, vendégséget, akart mutatni pompát,
Sem Istenre, sem lelkére nem fordította gondját,
De megkapta jutalmát.

Ugyancsak nem találtuk meg dallamát az *Ah, férfiak s asszonyok, ah, sírjátok, zokogjátok* kezdetű, három versszakos, 7+8,7+8,8+7 szerkezetű éneknek, melyet két angyal énekel.⁶⁹

Ah, férfiak s asszonyok, ah, sírjátok, zokogjátok
Fájdalmas Máriával, Szenvedő Krisztus anyjával,
Jaj, fogjátok, ah, tartsátok őtet az angyalokkal!

A darab végén, az Epilógus előtt a rendezői utasítás szerint: „Itt énekel és beszéddel az ördögök az áruló Júdást eltemetik. Tetszés szerint.”⁷⁰ Vajon a Júdás kérésére pompával végzett temetésen valamely szokásos halottas éneket énekeltek-e, avagy kicsit ironikusra vették a hangulatot, nem tudjuk, a rendező tanárra volt bízva mindez, az énekek kiválasztása és az ördögök szövege is, sőt, akár maga Júdás eltemetésének színpadi megjelenítése.

66 *Nap, Hold és csillagok...*, 543–607.

67 4. szín: Arduinust elragadja a Halál; Ének a nyitott pokolból, *Nap, Hold és csillagok...*, 567–568.

68 Egy 17. századi dallamra (PAPP 1970, Nr. 60.) is csak nagy nehezen (a 2. hosszú sor másfélszeres ismétlésével) lehetne alkalmazni.

69 14. szín, *Nap, Hold és csillagok...*, 602–603.

70 15. szín vége, *Nap, Hold és csillagok...*, 606.

12)

Az 1777-es darabban⁷¹ két 8 szótagos énekszöveget olvashatunk, melyekhez azonban nem találtunk egyértelmű dallamot. A diákok énekelnek két versszakot az *Aki az Istent szereti, atyjafiait kedveli* kezdettel,⁷² valamint a darab záró énekeként, *Intünk titeket, emberek, lássátok, ami jó néktek* kezdettel egy olyan szöveg szerepel, aminek verselése meg-megtörik, hol 6-os, hol 7-es sorok is vannak az összesen 4 versszaknyi szövegben.⁷³ Mindkét énekhez (első szakaszait lásd alább) talán kézenfekvő lenne a már többször emlegetett 8 szótagos, himnusz dallamként is alkalmazható, közismert nép-énekdallamot használni (*O gloriosa Domina/Virginum*).

Aki az Istent szereti,
Atyjafiait kedveli,
És életét jól rendeli,
Jól lészen dolga önéki.

Intünk titeket, emberek,
Lássátok, ami jó néktek!
Ami jó, azt műveljétek,
Ami gonosz, kerüljétek.

De mivel mindkét ének szabálytalan verselésű, inkább azt mondjuk, hogy nem tudjuk, milyen dallamon énekelték.

A „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*” c. kötet az általunk még csak részleteiben ismert anyagnak nem csak a drámaszövegek tekintetében, de a darabok zenéjét illetően is (gregorián ének, népének, költött szöveg) reprezentatív válogatása lett.

71 *Nap, Hold és csillagok...*, 609–649.

72 5. szín, *Nap, Hold és csillagok...*, 625.

73 14. szín után: Záró Ének, *Nap, Hold és csillagok...*, 649.

**The songs of the 18th century Passion plays of Csíksomlyó
published in „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*”
[Sun, Moon and Stars, Weep with Me]**

The collection of 12 passion plays of Csíksomlyó published in 2003 with modern orthography and director's instructions in Hungarian was a great sensation since earlier only a fourth of these plays had been published (in the late 19th century). In the first volume of the critical edition of this enormous material (*Ferences iskoladramák* [Franciscan School Dramas], 2009) the first four plays of the selection can be read in the original. As I discussed their music (1721–1739) at the conference in Nagyvárad in 2006, I only touch on them here tangentially, adding a few complementary remarks. Each of the remaining eight plays included music: songs, in some instrumental music and even dance. The songs of two (1743 and 1753) are presented in the festive volume “Reflections” published for the 70th birthday of folk music researcher Mária Domokos in 2012. The book “Sun, Moon and Stars, Weep with me” is a representative selection both of the dramatic texts and the music (plainchants, folk hymns, poetic texts) of this stock which is still only known partially.

BAGOSSY EDIT

ZENÉS SZÍNHÁZ PRÓZÁBAN

Metastasio melodramái magyar színpadon

1740 és 1810 között

A zenés színpadra született mű sokrétű építmény, melynek alkotóelemei egymást feltételezve születnek meg. A szöveg(könyv), a *libretto* és a zenei textúra, a *partitura* egyszerre alapművei ennek a műfajnak, s mivel nem olvasásra születik, hanem három dimenzióban elhelyezett audiovizuális azaz színházi műfaj, még a *színpadra* állítás is hozzáadódik az alapelemekhez. Amíg a szövegtől eljutunk a szcenikáig, sok alkotó kezén megy át a „matéria”, s minden alkotófázis külön dramaturgiai eszközökkel él.

E tanulmány a műfaj történetének azt a sajátos jelenségét vizsgálja, mely során az eredetileg zenés, operaszínpadi művek a színpadi gyakorlatban elemeikre bomlanak, és úgy transzformálódnak, hogy a három alappillérből az egyik – a legesszenciálisabb –, a zenei építmény egyszerűen negligálódik.

Milyen az az alapmű, amely lehetővé teszi az ilyen nagymértékű kivonatólást? Az önmagában maradt szövegkönyv miért és hogyan tud drámaként működni?

Zene és színház

Végigtekintve a zenés színház európai történetén látható, hogy a színpad és zene minden korszakban valamilyen módon találkozik. A vígjátéki műfajok elképzelhetetlenek zene nélkül: az ókomédia kardalokkal, a közép- és újkomédia feltételezhetően betétdalokkal; a római császárkor látványos műsorai zenés betétekkel; a középkori francia népi játékok trubadúr dallamokkal, a *farce*-ok chansonokkal, a reneszánsz korszakban az itáliai pásztori *favola boscareccia* ún. *villottákkal*, madrigálokkal; a vígjátékok és a *commedia dell'arte* zenés intermezzókkal és betétdalokkal dúsul; de a komoly műfajoknál is megjelenik a zene. Aristotelész *Poétikájából* tudjuk, hogy a zene alapeleme a klasszikus tragédiának is.¹

1 ARISTOTELÉSZ 1992, 13.

A reneszánszig a zene az akusztikus előadássík fontos, de *kiegészítő és hangulati* eleme volt.

Fordulópont a zenés színpad történetében a 15. század vége, a késő reneszánsz és kora barokk időszaka, amikor már zenei dramaturgiáról kezdünk beszélni.

A 16. század firenzei humanistái olyan színpadi műfajt álmodtak meg, melyet az elejétől a végéig énekelnek, s melyben a felcsendülő dalok sora színpadi cselekménnyé, egységes kompozícióvá áll össze, éppen úgy, ahogy Arisztotelész *Poétikájának* újraértelmezése során az „őstragédiát” elképzelték. Az elénekelt és eljátszott költészetnek itt és ekkor teremtdtek meg a feltételei, hiszen a szinte minden művészeti ágat magába foglaló műfajhoz az udvari kultúra biztosította az alkotói háttér: költőt, zeneszerzőt, énekest, kórust, muzsikust, festőt, építést.²

A klasszikus triász darabjait olvasva a szövegíró előtt egyetlen dramaturgiai fogódzó volt, hogy a zenés mű az *epeiszodionok* és a *sztaszimonok* váltakozására épül. A zeneszerzőnek még ennél is kevesebb forrás állt a rendelkezésére.

Az 16. század fordulóján megszületett új műfajt, ezt az új színházi találmányt nem nevezték tragédiának, sőt a tragédiaírás elméletéről szóló vitát is csak gerjesztette az új jelenség megjelenése: most már az is vitapontot jelentett, hogy prózai vagy zenés az igazi tragédia.³ Már a kor is érezte, hogy valami új jött létre e „sikertelen” rekonstrukciós kísérlet nyomán, mely nem hasonlított antik elődeire, inkább volt saját korának lenyomata, s ennek köszönhette példátlan sikerét.

A műfaj-meghatározás bizonytalanságait számos elnevezés-kísérlet mutatja: *favola in musica*, *dramma in musica*, *dramma per musica*, *opera buffa*, *dramma giocoso*, *opera semiseria*, *opera seria*, *melodramma*, *opera lirica*. Az elnevezések egy olyan kettős műfajt próbálnak megnevezni, láthatóan nehézségekkel, mely a drámai szöveg és a muzsika ötvöződésére épül.

2 Vö. D'AMICO 1960, 145–156, 272–274.; APOLLONIO 1981, 648–657.; MIOLI 1994, 11–22.; *A színház világtörténete*, 1986, I, 247–252.

3 Lodovico Antonio Muratori (1672–1750), *Della perfetta poesia italiana*; Pietro Calepio (1693–1762), *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella della Francia* (1732); Pier Jacopo Martello (1665–1727), *Del verso tragico* (1709), *Della tragedia antica e moderna* (1714); Giuseppe Baretti (1719–1789), *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani* (1747–1748); Gian Vincenzo Gravina (1664–1718), *Ragion poetica* és a *Della tragedia* (1708), Saverio Bettinelli (1718–80), *Del teatro italiano* (1771); Scipione Maffei (1675–1755), *Teatro italiano* (1723–25) Vö. NICASTRO 1982, 12–29.

Zenés dramaturgia

A szöveg és a zene kettős szerkezete mögött két alkotó munkája áll: egy szövegíró-drámaíró és egy zeneszerző. Mindketten saját struktúrákban, saját dramaturgiai lehetőségekben gondolkodtak. A drámaíró viszonyokban, viszonyváltozásokban, összefeszülésekben, szócsatákban, akciók sorában; a zeneszerző elsősorban hangzásban, összhangzatban, hangszínekben, hangulatokban, érzetekben. Eltérő eszközökkel, eltérő lehetőségekkel dolgoznak, de egymásra kell, hogy építkezzenek. Az alapművek arányossága attól függött, hogy ki kinek dolgozott a keze alá.

A műfaj első firenzei próbálkozásainál a szövegíró és zeneszerző közösen próbálkozott: ezek monoton, recitativókra épülő többnyire kórusoperák voltak.⁴ Kellett egy nagy formátumú zeneszerző, aki megmutatta a dallam érzelmkifejező, a konfliktusok drámai feszültségét növelő és a *stile rappresentativo* ábrázoló erejét, valamint a zenekari hangzásban rejlő lehetőségeket. Claudio Monteverdi *Orfeo* (1607) és *Incoronazione di Poppea* (1642) darabjaival teremtette meg a teljes cselekményű zenés színpadi műfajt, azzal, hogy a monoton recitativók közé beiktatta a rövid versszakokra épülő áriát, melyben a madrigálmuzsika nyomdokain valódi melódia csendült fel. Nála formálódott ki a zenés színpadi művek dramaturgiai alapképlete: a recitativo és ária váltakozására épülő építmény, mely az antik minták, a klasszikus tragédiák epeiszodion – sztaszimon struktúráját követte, csak itt az ária már nem kizárólag kardal vagy panaszdal volt, hanem például duett.

Claudio Monteverdi fellépésétől a műfajt létrehozó szövegíró – zeneszerző alkotópárosból ez utóbbi jegyezte a műveket. A 17. századtól pedig a műfaji hármas összetevőkből – a szöveg / zene / színpadi látvány – ez utóbbi kettő együttes hatása viszi sikerre és európai diadalútra a műfajt.

⁴ Jacopo Peri *Dafné* (1594) és *Euridice* (1600) művei az első ún. kórusoperák. Orazio Vecchi *Amfiparnaso* (1594) darabjának hosszú zenés közjátékát a madrigálzene modorában *commedia dell'arte* jelenetekből állították össze. A művet az első vígoperaként tartják számon, mely elsőként használta előadásmódjában a „recitar cantando” kifejezést.

Az opera – mert végül ez az elnevezés maradt meg –

„17. századi történetét a scenográfusok és a zeneszerzők írták, hiszen a barokk opera hatalmas sikerének titka a látvány és a muzsika együttes hatásában rejlett. [...] A szöveg és a dramaturgiai váz kárára előtérbe került a zenei hatáskeltés, a bravúr, s ennek következménye a zeneileg nem igazán vonzó párbeszéd (recitativ) részek elsorvadása lett. Sokszor néhány mondattal csupán felkonferálták az egymást követő áriákat, melyek kevés funkcióval, dalfüzérként követték egymást. Az áriákban felcsendülő zene szenvedélyeket festő és jellemábrázoló jellege helyett az énekesek (az ünnepelt kasztráltak és énekesnők) virtuozitását, percekig tartó trillázását hallgatta a közönség. A zene és a szöveg közötti minőségbeli szakadék válságba sodorta a műfajt. [...] Az 18. század olasz színházművészete, bár ellátta színházi szakemberekkel Európát, mély válságban volt.⁵ A szöveg presztízsének hiánya minden műfajt érintett, tragédiát és komédiát egyaránt. Bár a szerzők legtöbbször, főleg a színházi emberek, több műfajban is kipróbálták magukat, az egyes műfajok 18. századi reformja egy-egy nagy alkotóhoz kötődött: Carlo Goldoni a komédia,⁶ Vittorio Alfieri a tragédia,⁷ Pietro Metastasio a zenés színpadi műfaj reformjának megteremtője.”⁸

5 Itália színház- és díszlettervezők generációit „exportálta” Európa uralkodói udvaraiba: Alfonso Parigi (megh. 1656), Gaspare Vigarini (1586–1663), Jacopo Torelli (1608–78), Bonarelli, a Burnacini-család: Ottavio (1636–1707) Giovanni (megh. 1655), Lodovico Ottavio; a Galli-Bibiena család négy generációja: Antonio, Carlo, Ferdinando, Giuseppe, Francesco (1659–1739).

Ahogy zeneszerzőit is, elsősorban a 17. századra operaközponttá alakuló Nápoly komponistáit: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710–36), Pasquale Anfossi (1727–97), Pietro Guglielmi (1727–1804), Giuseppe Sarti (1729–1802), Antonio Sacchini (1730–68), Niccolò Piccinni (1728–1800), Giovanni Paisiello (1740–1816) Domenico Cimarosa (1749–1801), Antonio Salieri (1750–1825)

6 Vö. NYERGES 1991.

7 Vö. MADARÁSZ 2004.

8 BAGOSI 2011, 17, 18, 19.

A melodráma és a metastasiói műfajreform

Metastasio műfajreformjának háttere az a tragédiaírói iskola, melynek szellemében mestere, Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) – korának egyik legjelentősebb jogi professzora, kritikusa, esztétája, költője és színpadi szerzője, valamint a római Accademia dell'Arcadia egyik alapítója, a neoklasszicizmusnak nevezett időszak imitációelvének egyik megfogalmazója⁹ nagy nemzeti tragédiaírónak nevelte. A neoplatonikus költészetértelmezés és a descartes-i filozófia szellemében újragondolt reneszánsz Arisztotelész-kép¹⁰ nyomán elutasította a késő barokk deheroizált, öncélúan idillikus pásztori mesevilágát (Tassót, Guarinót), valamint a burjánzó fantázia- és formavilágot, követendő célként a költői igazságon keresztül a történelmi és természeti igazságot és a teljes önismeretig eljutó hasznos gyönyörködtetés gondolatát, valamint a „dolgok és nem szavak költészetének” programját fogalmazta meg.¹¹ Elvei szerint a tragédiaköltő módszere a valóságosság, a ráción, a pontos szabályokon, a közérthetőségen, a világosságon és szerkezeti áttekinthetőségen, a forma fegyelmen, továbbá az imitáció, a klasszikus példák követésének elvén; másrészt egy ösztönös, belülről vezérelt realitás követésén nyugszik.

Metastasióra hatott a Gregorio Caloprese-féle descartes-i testi és szellemi szubsztancia dualizmusára épülő szubjektum-elképzelés, ahol indíttatást kapott kritikus vénája, mely érzékenyen és kifinomultan tanította meg az érzelmek festésére. Calopresétől tanulta meg, hogyan ábrázolja „a féltékeny kétségbeesés születését egy szerelmes szívben, az ellentétet kötelesség és érzelmek között, vagy azt, miként rejtőzik ez utóbbi az ész rétegei alá, hogy aztán felülkerekedhessék rajta” – írja Elena Sala Di Felice.¹² Ennek a módszernek köszönhetően tudta életszerűen festeni a szereplők érzelmi világát, azzal összhangolni a hősök tetteit. Metastasio sikerének egyik titka, hogy a testi és lelki állapotok tudatos megfeleltetése az ésszerűség és az érzelmi hitelesség eszközévé vált kezében.

9 PÁL 1988, 41.

10 BRUSCAGLI 1988, 100.

11 SÁRKÖZY 1988, 65.

12 SALA DI FELICE 1965, 15–16.

Neveltetése és előtanulmányai célirányosan a tragédiaíráásra készítették fel. A tanulmányok első eredménye a tizennégy évesen, 1712-ben írt *Giustino* című tragédia, melynek témaválasztásában, stílusában, mondanivalójában Gravina esztétikáját valósította meg. „Egy cseppet sem volt rosszabb az antik tragédiák tömérdek utánzatainál, melyek akkoriban elárasztották az olasz könyvpiacot”¹³ – írja Radó Antal. A Justinianus császár unokájáról szóló történethez a témát a Gravina által csodált Trissino *Italia liberata dai Goti* (A gótoktól megszabadított Itália) című darabjából vette, de követnie kellett a trissinói beszédstílust és a hendecasyllabusokat. A mű egyes részeiben viszont, ahol a tragikus stílus pompáját és dagályosságát sikerült a szerényebb társalgási tónus felé hajlítani, határozott eredetiség csillant. Fölfedezte a rövid verssorok könnyed ritmusát, mellyel a kórusokat szólaltatta meg. Ezek a jövőbeli áriáinak előképei.

E korai tanulmányainak idején elsajátított tragédiai hagyománnyal és jellemábrázolással újíttotta meg Metastasio műfajreformja során a 18. század eleji válságban lévő operai műfajt.

E reform a kulcsa: a megerősített recitativo. A mondanivalót hordozó magas színvonalú, irodalmi nyelven megszólaló dialógus, melyben megfogalmazódott a konfliktus, kibomlott az akció, amely cselekvéssorozattá állt össze, ahol a jellemek közötti viszonyok elmozdulhattak. A prózai dramaturgia drámaiságát építette vissza a párbeszédekkel.

A kettős pillérű műfaj nehézsége viszont neki is számolni kellett, hogy a dialógus a zeneszerző számára sovány alapanyag, zeneileg érdektelen, főleg ha a korszak *verosimile* esztétikájának megfelelő, az élő beszédhez minél jobban hasonlítani akaró *recitativo secco*t tekintjük. A zeneszerzőnek ária kell, ahol akár egy-két ismétlődő verssorral is csodákat tud tenni a ritmus és dallam alkotta akusztikus élménnyel. Nem a verbális vagy informatív érték számít, hanem a szavakon túli, mély emberi lényeg kifejezése.

A zenés dramaturgia nagy paradoxonja, hogy az áriák, ezek a zenei monológok, ezek az érzelmi reflexiók lelassítják vagy akár meg is állítják a cselekményt. A zenei struktúra tehát a „cselekménygátló” áriákból épül fel. Bár akciógátlók, de nem drámaiatlanok! Az absztrakt zene – jellegéből adódóan – ellentmond a térben és időben nagyon is konkrét színpadi és drámai műfaj követelményeinek. A zenés dramaturgia kulcsa a recitativók és az áriák aránya és összekapcsolásuk mikéntje.

13 RADÓ 1896, 92.

Metastasiónak is a recitativók és áriák dramaturgiailag indokolt összekapcsolását kellett megoldania. Megerősített recitativói drámai jelenetté, jelenetei pedig önmagában is megálló drámai kompozícióvá szerveződnek. Közben úgy építi fel párbeszédes egységeit, hogy azok természetes módon egy önreflexív részbe futnak ki. „A viszonyváltozás mozgó rendszerét úgy kellett felépítenie, hogy a cselekményfékező áriáknak meglegyen a helyük, de ne tegyék mozgásképtelenné az akciót.”¹⁴ A recitativo tragédiaírói vénával felépített részben csapnak össze az ellenfelek, derülnek ki a titkok, találunk egymásra a szerelmesek, az áriában pedig a jelenet lecsengéseként örömről, vágyakról, fájdalomról vagy félelemről szólnak. A cselekmény itt sem halad tovább az áriákkal, de a megállás lélektanilag indokolt, s a zene által dimenziót váltott kifejezésben újabb hatás születik.

Ez az új drámatípus új elnevezést kapott, mely a görög *melosz* 'dal, zene' és a *drama* 'cselekvés' szavak összetételéből jött létre. Az új elnevezés az új műfaj önállóságát, a barokk *cattivo gusto* zenés színpadától való elhatárolódását és klasszikus eredetét fejezte ki.¹⁵ A 18. században melodramán a metastasiói zenés színpadi műfajt értjük.

A magyarországi Metastasio-recepciók

Metastasio életműve bár teljes egészében olasz nyelvű és az itáliai irodalom, az ún. settecento minore szerves része, Itálián kívül született. Az udvari kultúra utolsó virágkorának ikonikus alkotója, a 18. században „Sofocle italo”-nak nevezett költő és drámaíró, e leköszönő korszak modell értékű életműve a bécsi császári udvar megrendelésére készült.

E földrajzi közelség, politikai és kulturális összekötöttség tette lehetővé, hogy a poeta cesareo művészete eljusson Magyarországra is. A korszak magyar értelmiségének szűk elitje itáliai és bécsi tanulmányútjai és kapcsolatai révén ismerkedett meg az életművel,¹⁶ de az 1740-es évektől kezdve több magyarországi értelmiségi réteghez is eljutott a metastasiói művészet egy-egy rétege.

14 BAGOSI 2011, 51.

15 A melodrama elnevezés mögött koronként és irodalmanként más-más tartalmat találunk. Vö. BAGOSI 2011, 19–20.

16 Jóllehet, az Itáliában tanuló, jórészt Árkádia-tag világi és egyházi értelmiségiek számszerűen kevesen voltak (Faludi Ferenc, Patáich Ádám, Gánóczy Antal, Kreskay Imre, Hannulik János), a korai Metastasio-hatás közvetítésében mégis meghatározó szerepük volt: közülük kerültek ki az első hazai fordítók. Az udvarivá váló magyar arisztokráciához, a középnemesi hivatalnokréteghez illetve a testőrírókhoz (Amadé László, Szilágyi Sámuel) is eljutott, akik mind bejáratosak voltak az udvar Metastasio-előadásaira.

A hazai Metastasio-recepció két szemlélet mentén vázolható fel aszerint, hogy a megrendelő közeg milyen elvárásokat támaszt, és milyen színházi infrastruktúrával rendelkezik. Mivel az első évtizedek során Metastasio drámai műveinek magyarországi átvétele legtöbbször az előadás szándékával történt, így a szövegekhez való viszonyulást elsősorban a játékkalkalom, az előadás célja, közönsége, elvárásai és a technikai lehetőségek befolyásolták.

Eszerint beszélhetünk egyrészt a *zenés* színházi átvételről, másrészt egy többszörös dramaturgiai és szöveg-transzformációt eredményező *prózai* színházi befogadásról.

Az első módozatot a hazai udvari kultúra alakította ki, mely jellegét tekintve nem különbözött a bécsi megrendelői közegtől, legfeljebb szűkösebb anyagi lehetőségeiben és közönségének összetételében. Itt a metastasiói művészet eredeti viszonyai között maradvá megőrizte annak funkcióját és jellegét: a művek kisebb változtatásokat érintő színpadi adaptáció után zenés előadásban és leginkább olasz nyelven kerültek színpadra. Az első magyarországi bemutatók (1741, Pozsony) még a császári udvar importcikkei voltak. Később koncerttermekben csendült fel egy-egy Metastasio-ária, az 1760-as évektől érkeztek az első teljes művek olasz vándor operatársulatok műsorán, majd 1765 és 1769 között Patachich Ádám püspök latin árkádikus operaszínházában határozta meg a műsor jellegét, s végül az 1770-es évektől a legjelentősebb hazai kastélyszínházban, Eszterháza is a repertoár része lett.¹⁷

Az Esterházy Pál Antal librettógyűjteményében¹⁸ számszerűen is jelentős Metastasio-szöveggönyvhöz képest az eszterházi és kismartoni operaszínházak műsorrendjében viszonylag kevés Metastasio-előadást¹⁹ találunk: a báboperai repertoárból a *Dido* és a *Demophon* címek tűnnek fel, a nagyszínházi kompozíciók között pedig 1779-ben a *L'isola disabitata* Haydn, 1784-ben a *Didone abbandonata* Giuseppe Sarti és 1787-ben az *Alessandro nell'Indie* Francesco Bianchi zenéjével.

A Haydn-opera ősbemutató volt, igaz, a nagyszínház leégése miatt szerény körülmények között zajlott.²⁰ A bevett gyakorlatnak megfelelően a bemutató évében a szöveggönyv is megjelent nyomtatásban.²¹ A '80-as évek bővülő

17 Vö. BAGOSSY 2011, 117–146.

18 HARICH 1959.

19 Vö. BAGOSSY 2011, 134–143.

20 HORÁNYI 1959, 126, 130.

21 *L'isola disabitata. Azione teatrale in due parti per musica del celebre signor abbate Pietro Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolo Esterházy di Galantha. L'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess.*

repertoárját már ősbemutatókkal nem lehetett ellátni, így a következő két Metastasio-szövegkönyvet partitúrával együtt szerezték be: Giuseppe Sarti a *Didone abbandonata*hoz írt zenéje 1762-ben Koppenhágában csendült föl először; Francesco Bianchi az *Alessandro nell'Indie* című darabhoz írt muzsikája pedig egy velencei színház számára született 1785-ben, két évvel az eszterházi előadás előtt.²² Természetesen a partitúrával vett librettókat némileg adaptálni kellett a helyi előadás viszonyaihoz, maga Haydn is többször belejavított a kapott zenei anyagokba. E változtatásokat a helyi szövegkönyvkiadásokban is tetten érjük.²³

A kismartoni korszakból két esetben azonosítható Metastasio-mű: 1806-ban Johann Nepomuk Hummel muzsikájával mutatták be az *Endimione e Diana* című művet,²⁴ s a következő évben egy díszletterv tanúsága szerint színpadra került a *La clemenza di Tito* Mozart zenéjével.²⁵

Látható, hogy Metastasio művei a hazai kastélyokban minden esetben operaszínpadi produkciók voltak, a zenés előadásokhoz szükséges nagy infrastruktúrális háttérigénnyel és szakmai felkészültséggel (hivatásos előadók, látványos kiállítás). Ugyanakkor a hazai Metastasio-hatás közvetítésében a kastélyszínházak zárt szigetként működtek, az ott jelenlévő ízlés nem volt hatással sem a velük párhuzamosan működő iskolai, sem az éppen szerveződő polgári színpadokra.

22 HORÁNYI 1959, 230. *Tutte le opere*, I, 1443.

23 *La Didone abbandonata. Dramma per musica del celebre sig. Abbate, Metastasio, Pietro da rappresentarsi nel teatro di S. A. sig. Principe regnante Nicolo Esterhazi de Galantha. L'anno 1784. Oedenburgo, Gius. Siess.*

Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe regnante Nicolo Esterházi de Galantha. L'anno 1787. Vienna, Presso Franc. Antonio Kroyss

24 *Endimione e Diana. Cantata per cinque voci, per festeggiar le felicissime nozze di Sua Altezza Il signor Principe Maurizio Lichtenstein etc. etc. Con Sua Altezza La Signora Principessa Leopoldine Esterházy. Posta in musica dal Sig.re Hummel, e dedicata al sublime merito di Sua Altezza Il signor Principe Nicolo Esterhazy etc. etc. dall'ossequiosissimo suo servitore Lodovico Brizzi. 1806. Kolofon: Presso Mattia Andrea Schmidt. Vö. HORÁNYI 1959, 238, 186.*

25 HORÁNYI 1959, 190.; Vö. HORÁNYI 1957, 478.; VAVRINECZ 1982, 248.

Melodramák prózai előadásban

A metastasiói művészet sajátos recepcióját látjuk az udvari környezeten kívüli kulturális közegekben: elsőként az iskolai színjátszásban, majd pedig az erre számos ponton ráépülő és módszereit folytató induló polgári színházban. Ezek a közegek a melodramai műfajt két alapvető ponton módosították: egyrészt nem olasz versben, hanem eleinte latin, majd magyar *prózában* szóltatták meg, másrészt nem zenével, hanem *prózában* állították színpadra. *Prózai* – kétszeresen is – alapszöveggként, drámaként kezelték a zenés színpadi szöveggkönyveket. Sem a megelőző században, sem a későbbi időszakban nem találkozunk effajta jelenséggel, mert a zenés művek szöveggkönyvei nem állnak meg önmagukban. Ezt a drasztikus adaptálást, e „kivonatolást” Metastasio melodramáinak korábban említett, a megerősített recitativókra építő dramaturgiája tette lehetővé.

Az iskolai színjátszás nagyon hamar reagált a bécsi udvari színházi élet jelenségeire. Metastasio 1730-ban került Bécsbe, az 1740-es években megszülettek az életmű legjobb darabjai, melyek az 1750-es évekre már szinte kivétel nélkül olvashatók voltak az iskoladramák gyűjteményeiben. Számszerűsítve harminchárom Metastasio-mű került át a hazai iskolai – elsősorban jezsuita, szórványosan cisztercita, piarista és pálos – közegekbe: tizenhárom *melodráma*, négy *azione sacra* és két *azione teatrale*.²⁶

Az amatőr iskolai színjátszás nem tudott operai szintű előadásokat kiállítani: sem a zenekari háttér, sem az előadói háttér (kasztrált énekesek), sem megfelelő színpadtechnika nem állt rendelkezésre. Annak ellenére, hogy az iskolákban élénk zenei élet zajlott,²⁷ és az iskolai előadásokon is rendszeresen felcsendültek zenés betétdalok, vagy az előadás vonzerejét növelendő aláfestő zene kísérte a játékot. Természetesen ezen esetekben sem zenés dramaturgiáról, sem operai előadásról nem beszélhetünk.

Van viszont egy kivételes adatunk arra, hogy ha megvoltak a feltételek, iskolai színházi körülmények között is született zenés színházi produkció: 1782-ben a római Collegium Germanicum-Hungaricumban színpadra került a *Giuseppe riconosciuto* előadása, melynek emlékéért az Antonio Fontemaggi karmester (maestro di cappella romana) által írt libretto őrizte meg, tehát eredeti formájú, zenés előadás volt.²⁸

26 A Metastasio-feldolgozások jelenlétét ZAMBRA Alajos (1919), a tartalom prioritására koncentráló átdolgozások jellegzetességeit SZAUDER József (1977) kutatásai érintették.

27 SZABOLCSI 1929/III–IV, 81–181.; DOBSZAY 1984, 220–225.; SZABOLCSI 1979, 46–54.

28 VAVRINECZ 1982, 253.

A római elit intézményben meglévő színházi feltételek a hazai iskolákban nyilvánvalóan nem álltak rendelkezésre, így a mintául szolgáló eredetiktől létrehozták a saját színpadra adaptált szövegváltozatukat.

Az iskolai színjátszás gyakorlata beépült a nevelési programba és a tanév rendjébe: a rendszeres előadások sok darabot igényeltek a drámaíró-tanároktól, akik meghatározott didaktikai célhoz keresték a drámai alanyagot és a szövegeket. A Metastasio-darabok ideális tematikájúak voltak:

„az antik történelmi illetve mitológiai témákba beépített hazafias, vallásos és hagyományosan nemesi erkölcsi tanítások a jó dramaturgiájú, mozgalmas vagy érzelmekre ható jelenetek egyszerre feleltek meg a nevelési céloknak, és voltak jól alkalmazhatók a színházzal tanító pedagógiai módszertan számára.”²⁹

E didaktikai cél formálta át az anyagot.

A metastasioi alkotásokból csak a témára és a színpadi viszonyrendszerre volt szükség, amit kivétel nélkül hűen követtek az 1750-es évek latin átdolgozásai. A mű tartalmát átvették, bár a női szereplők sokszor férfivá vagy testvérré alakultak, a szerelmekből pedig többször barátságok lettek. A formát nem tartották meg a tanár írók, így az átvett tartalom sajátos – iskoladramái – formát kapott: a párbeszédes részeket latin prózába írták át. A zenei dramaturgia csomópontjait, az áriákat, a duetteket és a kórusbetéteket zene híján legtöbbször kihúzták.

Szemléletesen példázza a jelenséget Metastasio egyik legnagyobb remekének, a 18. század egyik legkedveltebb művének az átalakulása: az 1733-ban született „isteni” *Olimpiade*.

Két szerelmes párból, egy becsületbeli barátságból s apa és fia találkozásából Metastasio többszörös viszonyrendszert állít föl.³⁰ A görög történelmi és királyi udvari dekorációban a hősök önként vállalt döntéseikkel, vágyaikkal

29 BAGOSI 2011, 114.

30 Egy ifjú (Licida) szerelmi bánatában jelentkezik az olimpiára, ahol a díj a király leánya (Aristea), akibe – egy pillanat alatt feledve régi szerelmét (Argene) – beleszeret. Mivel járatlan az atlétikában, maga helyett egy ifjú lekötöztetettjét (Megacle) nevezi be, akinek hajdan megmentette az életét. Az olimpon ifjú hálája és barátsága jelül vállalja a versenyt nem tudva, hogy saját szerelme (Aristea) a fődíj, akit tulajdonképpen barátjának nyer el. Az elfeledett régi szerető lány (Argene) megtudja a személycserét, beárulja a királynál (Clistene), aki elfogadja az álgöztest, de mivel az találkozásukkor rátámad, abban a hiszemben, hogy olimpon barátja meghalt, a király börtönbe veti, s ki akarja végeztetni. Ám kiderül, hogy az az ő fia, akit azért üzött el, mert azt a jóslatot kapta, hogy életére tör.

és lelkiismeretükkel kerülnek konfliktusba. Az ún. *melodramma sentimentale* központjában a barátság, az adott szó, az önfeláldozás, a hűséges szerelem és a féltékenység áll. Több kritikus az életmű egyik, ha nem a legsikerültebb darabjának tartja.

„Az *Olimpiade* – írja Giulio Natali – Metastasio talán legkiválóbb melodráája: intrikus dráma; a görög tragédia, a lovagi költészet, a pásztori idill elemeiből díszíti fel magát, egyedi és zárt cselekménye minden unalmas epizódot nélkülöz, három felvonása az események három csomópontjának felel meg, a tökéletességet érinti.”³¹ Felismerések és fordulatok mozgatják a dramaturgiai gépezetet. „Az *Olimpiade* minden bizonnyal a metastasioi kitartó előrelépés, a technikai fejlődés, a nyelvi kimunkáltság, a magasztos érzelmek és a szituációk árnyalásának legérettebb és legtökéletesebb gyümölcse” – írta Walter Binni.³² Így vélték ezt a korabeli zeneszerzők is, akik közül mintegy hatvanan zenésítették meg a darabot közel száz éven keresztül.³³

A jezsuita Bartakovics-gyűjtemény – a Metastasio-darabok legkorábbi magyarországi jelenlétének egyik legjelentősebb dokumentuma – első kötetében tartalmazza a mű latin fordítását. Az *Olympias (I. 167r-177r)* a jezsuita „dramaturgia” fordító-átdolgozója feltüntette a forrást és a változtatásokat

31 NATALI 1973, 140.

32 BINNI 1963, 370.

33 A. Caldara (Bécs, 1733), A. Vivaldi (Velence, 1743), G. B. Pergolesi (Róma, 1735), G. F. Brivio (Torinó, 1737), G. M. Orlandini (Firenze), L. Leo (Nápoly, 1737), D. Alberti (Madrid, 1737), E. L. Duni (1741), G. Scarlatti (Lucca, 1745), I. Fiorillo (Velence, 1745), F. Corradini (Madrid, 1747, [*A leghősiesebb barátság és a legigazabb szerelem* címmel *La más heroica amistad y el amor más verdadero*]), G. Scolari (Velence, 1747), B. Galuppi (Milánó, 1747), G. C. Wagenseil (Bécs, 1749), G. B. Lampugnani (1750 körül), G. Latilla (Velence, 1752), N. Logroscino (Róma, 1753), D. Perez (Lisszabon, 1754), J. A. Hasse (Drezda, 1756), T. Traetta (Verona, 1758), C. Monza (Milánó, 1758), G. Sarti (Firenze, 1758), G. Sciroli (Velence, 1760), N. Piccini (Róma, 1761, felújították Nápolyban, 1771), N. Jommelli (Stuttgart, 1761), V. Manfredini (Moszkva, 1762), A. Sacchini (Padova, 1763), P. Guglielmi (Nápoly, 1763; Velence, 1766 – az első felvonás Guglielmi, a második A. G. Pampani, a harmadik G. Brusa zenéjével csendült fel), A. Bernasconi (München, 1764), F. L. Gassmann (Bécs, 1764), F. Bertoni (Velence, 1765), T. A. Arne (London, 1765, felújítva Nápoly, 1787), P. Cafaro (Nápoly, 1769), J. C. Bach (Bécs, 1769), P. Anfossi (Velence, 1774), A. Rossetti (Milánó, 1777), G. Mysliwiczek (Róma, 1778), G. Andreozzi (Livorno, 1780), F. Bianchi (Milánó, 1781), L. Gatti (Mantova, 1781), G. G. Schwanberg (Brunswick, 1782), D. Cimarosa (Vicenza, 1784), G. B. Borghi (Modena, 1784), G. Paisiello (Nápoly, 1786), A. Prati (Nápoly, 1786), A. Minola (Róma, 1788), V. Federici (Torino, 1790), G. F. Reichardt (Berlin, 1791), A. Tarchi (Róma, 1792), M. Perrino (Nápoly, 1795), M. Arditi (Nápoly, 1800), G. Donizzetti (befejezetlen, 1817), C. Conti (Nápoly, 1829), Beethoven az I. felvonás 4. jelenetének első részét (*Oh care selve*) zenésítette meg (op. 267 B, 1794).

is.³⁴ A jezsuita mesterre az olasz eredeti formai tökélye nyilvánvalóan nem, kizárólag a mű morális tanítása hatott. Ennek megfelelően a recitativo-ária kettős pillérre épülő vázból a drámai alapot adó *recitativo*ra volt szüksége: a recitativók mondatait pontosan átemelte, a megszólalások sorrendjét hűen követte nyilvánvalóan azért, hogy a gondolatmenet, a szereplők közötti viszonyok, a helyzetek pontosan megmaradjanak.

Ám az eredeti Metastasio-recitativók maguk is akusztikai bravúrok. Azért rajongtak értük a korabeli zeneszerzők, mert Metastasio már prózában is nyelvzenét és szövegritmust kínált nekik. A sorok száma, a szótagszámuk, még az egyes szereplők bekapcsolódása a párbeszédbe is mind kiszámított ritmusra épülnek. A zeneszerző az olasz nyelv ritmusára építve elsősorban hangokat jelölt. Vivaldi az Olimpiadéhoz készült partitúrájában³⁵ is látható (II. felv. 7. jelenet), hogy a ritmust, a tempót, a hangsúlyokat a nyelv ritmikája, a metastasiói prozódia adja.



34 NB. in Metastasio sunt etiam chori: Pastorum, et Nympharum, Athletarum, Sacerdotum, qui hic ommissi sunt, uti et alia nonnulla mutata – OSZK Quart. Lat. 693, 177v

35 Antonio Vivaldi 1743-ban készült partitúrájának részlete. Forrás: http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ABNU_20747&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU (2016. 10. 28) Pag.0081V és Pag.0082R

A latin prózai fordítás minderről lemond, nem is igen tud róla, s így nem is szándékszik visszaadni az olasz nyelvzene eredeti lüktetését, a sorok feszességét, a pergő szóváltások ritmusát:

Olimpiade:

ARISTEA

(Che gioia!)

MEGACLE

(Che martir!)

LYCIDA

(Che giorno eterno!)

CLISTENE

E voi? Tacete? Onde il silenzio?

MEGACLE

(Oh Dio!

Come comincerò?)

ARISTEA

Ma ... 1

Olympias:

ARISTEA

(o Dei! Quantam pene emotior.)

MEGACLES

(o dolor!)

LYCIDAS

Ultimus hic dies aeternus sit mihi!

CLISTENES

Sed tacito vos video defixos silentio. Qui id sei est? Aut unde hic, qui elinguis vos reddis, stupor?

MEGACLES

(Numina! Quod ego loquendi faciam?)

ARISTEA

Ignosce Genitor! Loqui -- --2

Nincs szüksége a ritmus ilyen feszítettségére, csak a gondolat átültetésére koncentrál, s arra, hogy prózában jól mondható és első hallásra – egy előadás során – befogadható legyen.

Az ária átültetése összetettebb dramaturgiai és fordítói munkát jelentett volna, de mivel a reflektáló, összegző monológok nem informatívak, hanem intuitívak, és zene hiányában teljesen funkcióatlanokká, didaktikus önismételesekké válnak, a fordító-átdolgozó paptanár vagy kihúzta őket, vagy ahol az erkölcsi ráerősítést szükségesnek érezte, dialógot írt belőlük. A kivonatolás és a jelenetszaporítás nagyon gyakran használt módszerek voltak az iskolaszínpadi átdolgozásoknál, de megbontották az eredeti melodráma fogaske-rékszerű dramaturgiai szerkezetét. Tartalmilag ugyan alig változott az Olimpiade, de a metastasiói nyelvi és zenei finomságok, a recitativo-ária harmonikus összekapcsolása, az eredeti mű igazi szépsége elveszett.

36 *Tutte le opere*, I, 605.

37 OSZK Quart. Lat. 693, 177r

Az *Olympias* iskolaszínpadi átiratának színvonala az 1750-es évek többi szövegéhez hasonló, de hazai iskolaszínpadi előadásáról nem tudunk. Nyilvánvalóan nem a szöveg színvonala, hanem a központi szerelmi szál miatt minősült előadásra alkalmatlannak. Épp az eredeti nagy erénye, a líraiság tette nehezen bemutathatóvá. Az Európában nagy színpadi karriert befutott remekmű majd csak Döme Károly 1815-ös kötetében tűnik föl (*Az Olimpiai bajban a hív barát*) legközelebb Magyarországon, és színpadot sohasem kap. Milyen sajnálatos, hogy Csokonai kezébe nem jutott el ez a szöveg!

Metastasio pályáján az 1730-as évek szentimentális melodramái után az ún. hősi melodramák következtek. Ezek a művek dramaturgiailag új korszakot jelentettek e pályaszakaszon belül. 1733 után Metastasio tudatosan távolodott el a mitológiai, az antik mesés témáktól, már nem „álmokat és meséket” akart költeni, ahogy ezt egyik szonettjében megfogalmazta, hanem a hatalmat gyakorló népek és tömegek sorsát befolyásoló döntéseiről, a felelősségük terhéről, a magánemberi érzések feláldozásának fájdalmáról kívánt szólni. A „hősi” melodramák központi figurái belső, morális parancsnak engedelmessé, elhivatott vezetőkké. Rajtuk keresztül Metastasio követendő példaként erkölcsi tartást, nem-meghasonlást, kitartást mutat fel fiatal hercegi közönségének. De míg didaktikailag kifogástalanná csiszolja hőseit, s e mondanivaló szolgálatába állítja az „egész drámai szerkesztést, kihál a melodramákból a metastasiói lényeg: a muzikális költőiség.”³⁸

A hősi melodramákban a hajdani tragédiaíró Metastasio dramaturgiai képességei csillantak meg: a szituációépítő és pszichológiai csomópontszerkesztő képessége, bár lélekelemző mélységében és költőiségében szintelenebb kivitelben. Ez magyarázza, hogy például az *Attilio Regolo* iránt csupán négy zeneszerző mutatott érdeklődést.³⁹ Ez a korábbi 50-70 megzenésítéshez képes nagyon alacsony szám, s mutatja a hangsúlyok eltolódását.

Nagy hazai színpadi karriert épp ezek, az ún. hősi melodramák futottak be: a *La clemenza di Tito* (1734), a *Themistocle* (1736) és az *Attilio Regolo* (1740).

A hazai iskolai színpadokon az antik hősiesség, a görög-római köztársasági és császári politikai mintaerkölcs, valamint a klasszikus tragédia hagyomány kötelesség-erkölcs dilemmájához közeledő tisztán közéleti téma minden didaktikai célt kielégített. Ráadásul már az eredetiben is háttérbe szoruló szerelmi szál és líraiság dramaturgiailag is közelített az itthoni színpadi igényekhez.

38 BAGÓSSI 2011, 44.

39 Johann Adolph Hasse (Drezda, 1750), Nicola Jommelli (Róma, 1753), Carlo Monza (München, 1777, de a bemutató meghiúsult a választófejedelem halála miatt), Luigi Guido Beltrami (Verona, 1797)

A hazai Metastasio-befogadás első (1740-1750) nagy fordítói lendületének eredményeit a színpadi gyakorlat szelektálta, s a nagy győztesek Titus, Regulus és Themisztoklész története számos esetben került színpadra. A színpadi gyakorlatban is használt latin szövegekből születtek az első magyar nyelvű átültetések is: Lestyán Mózes: *Attilius Regulus*, a gyulafehérvári névtelen: *Titus kegyelmessége*. A nyelvváltás eleinte nem jelentett fordítói-dramaturgiai váltást: az első magyar szövegek latinokhoz hasonló módon a jelenetek és a megszólalások sorrendjét pontosan követik, bár a dialógokat nagy szabadsággal bővítik ki.

Az 1760-as és 1770-es évektől új szemlélet, új fordítói magatartás és a megvalósítás minőségében lassú változás volt megfigyelhető. A recitativók nyelvi terjengőssége mérséklődött, feszesebbé váltak a sorok (Illei János *Titusnak kegyelmessége*), majd megjelent a metastasiói poézis kezdeti recepciója: *A sinai hős* ismeretlen fordítója meghagyta vagy kipótolta az áriákat. Önálló dramaturgiai megoldásokat tartalmazó átdolgozás is született: Benyák Bernát: *Joás, Judaeának királja*.

Az iskoladramái és az 1770-es években induló új irodalmi gondolkodás közötti átmenet folyamatosságát a Kreskay Imre-féle Metastasio-fordítások jelölik. Metastasio életműve tematikailag már fél évszázada kínálta a hazafias és erkölcsi darabokat, amikor Kreskaynak köszönhetően az olasz Szophoklész művészetének új tartaléka nyílt meg. Kreskay az iskoladramái hagyomány talajáról induló és a költőiség felé tartó fordítói munkássága elsőként mutatta fel a Metastasio-művek könnyed muzikalitását, rokokó formáit, s e műveket mint az árkádiai poézis formái iskoláját láttatta magyarul.

Az iskoladramái Metastasio-recepció sok elemét őrizte meg a polgári drámairodalom. A színháztól független, irodalmi mozgalomként induló tragédiafordítók részben folytatták a hősies tematika prioritása alapján álló válogatást az életműből, másrészt viszont a szentimentalizmus és a felvilágosodás előretörése új műveket válogatott be, és a régieknek is új értelmezéseket adott.

Az 1790-es évtizedben három viszonyulási forma vázolható fel. A Kreskayval meginduló, ha nem is szoros, de mindenképpen pontos fordítás, amely figyel a szöveg poétikai megoldásaira is, jelentette a középutat (báró Rudnyánszky Karolina: *A' pusztasziget*, Egerváry Ignác: *Artaxerxes*, Berzeviczy Pál: *Alcides válasz-úton*).

A másik két módoszat a két pillérű műfaj egy-egy alapelemére koncentrált: egyrészt kizárólag a szöveg lírai erejét, az árkádiai *musica* és *forma* harmóniáját (Csokonai: *Didone abbandonata*, *Achille in Sciro*, *Galatea*,

Angelica, Il re pastore, Endimione), másrészt kizárólag az eszmei mondanivalót hordozó drámai struktúrát kereste a melodramákban (Kazinczy: *A' Títus' Kegyelmeisége, Themistoclesz*).

Csokonait a szöveg muzikalitása, a metastasiói rokokó költészet fogta meg. Látható, ahogy fordítói figyelme egyre inkább a kis lírai kompozíciók, az áriaszövegek felé fordult, s elhagyta a recitativót.

Mind Metastasio, mind Csokonai műveire prózai darabokként tekintünk, pedig inkább dalszövegek. Metastasio nem írt meglévő dallamra szöveget, de zongora mellett dolgozott, s azonnal ellenőrizte a sorok a zeneiségét. Csak olyan szavakból állította össze áriáit, melyek muzikálisak, még a kötőszókat is megválogatta, mint *in vano, pur troppo, mai più, forse, chi sa, e se*. Szelektált, s – csupán 40 ezres – szókincsének szűkösségét fel is rótták neki kritikusai. Csokonai is játszott hangszeren – klavíron és tilinkón⁴⁰ –, komponált is dallamokat. Mivel a dallam széles tömegekhez jutatta el a gondolatot, hol kész dallamra írt szöveget (pl. *A Reményhez* a sperontizmus korabeli divatjának megfelelően),⁴¹ hol verséhez született a dallam.

Az olasz nyelv muzikalitását egyedülálló módon kihasználó metastasiói rokokó líra; a magánhangzókra végződő, jól énekelhető szavak ritmusa és dal-lama lenyűgözte Csokonait, felismerve e költészet szépségét. Vonzó kihívás volt számára magyarul is megszólaltatni ezt a formai és ritmikai bravúrt.

Csokonai színházi tapasztalatok híján nem juthatott el a zenés dramaturgiáig, elsősorban a poétikai megújulás forrása volt számára a melodráma. Abban, hogy e poétikai iskolában Metastasiót választotta mesteréül talán az is közrejátszott, hogy „mindketten ugyanazon két műnem között egyensúlyoztak: egyikük lírai darabokat is író drámaíró, másikuk drámai darabokkal is próbálkozó költő.”⁴²

Kazinczy a Metastasio-életműből a tragédiaprogramjához keresett működő, színpadképes darabokat. Három alkotást talált fordításra érdemesnek: *La clemenza di Tito, Attilio Regolo, Temistocle*. Épp azt a három heroikus melodramát, melynek nagy előlete volt már Magyarországon. A színház mint a köz és a nemzet erkölcsi, nyelvi és ízlésnevelését felvállaló intézmény programjába e három téma illett bele leginkább, hiszen Kazinczy darabválasztásában is a politikai és erkölcsi tematika jutott érvényre, az ideális uralkodó, a felvilágosult uralkodás problémaköre, a szenvedély és kötelesség kérdése.

40 SZILÁGYI 1973, 45.

41 SONKOLY 1973, 88.

42 BAGOSI 2011, 192.

Hiába érkeztek meg német színpadi közvetítéssel a zenés Metastasio-előadások, hiába váltak egyre inkább Kazinczy számára is nyilvánvalóvá a metastasiói költészet értékei, a magyar színpadnak prózai drámaszövegekre volt szüksége. Kazinczy formakereső és ízlésnevelő szándéka és a szoros fordítás mellett tett hite ellenére a metastasiói muzikalitást nem kívánta átültetni anyanyelvre, elsősorban a „színpadképes drámait” kereste a melodramákban, így csak a recitativók prózai áttételére törekedett.

A zene előadásból való kiiktatása az iskoladramáknál látott dramaturgiai megoldásokat igényelte: a prózai előadásokra szánt drámaszövegben nem hagyhatta meg az áriákat vagy a duetteket. A kiállítások redukálásától dramaturgiaiilag feszesebbé, drámaibbá vált a textus, és folyamatosabb lett a cselekmény, de felszínre jöttek a heroikus melodramák egyéb hiányosságai: a hősök pszichológiai sablonossága és felszínessége. Az érzelmek kiszorításával Titus és Themisztoklész makulátlan alakja sematikussá vált, a dagályos, szikár erkölcsi absztrakció pedig nem találkozott a közönség igényével. A *Regolo* kapcsán ezzel magának Metastasionak is szembe kellett néznie, amikor a tragédia felé kívánt fordulni.

A tragédiakoncepciók és a közönségigény, az irodalmári színház elképzelés és a gyakorlat közötti szakadék az induló hivatásos színjátszással mutatkozott meg. Ami Itáliában a 18. század elején zajlott le, az nálunk a század végén.

„Gian Vincenzo Gravina tragédiaprogramja éppoly elvi-elméleti, klasszicista esztétizáló program volt, mint Bessenyeié vagy Kazinczyé. A színházban mindannyian a nemzet- és ízlésnevelés nagy lehetőségét látták, de nem számoltak a közönség igényével, annak műveltségi szintjével és a szórakozni vágyással, mely az elméletben tiszta tragédiai műfaj gyakorlati „deformálásához” vezetett. A Gravina-féle tragédiaprogram kudarca a Metastasio-féle melodráma, ahogy a magyarországi tragédiaprogram kudarca a magyar szomorújáték lett.”⁴³

Kazinczy a mondanivalóért háttérbe tolta az érzelmi finomságokat, a pszichológiai árnyalatokat, pedig erre az 1790-es években már nagy közönségigény lett volna. A *Titust* itthon, Mozart zenéjének köszönhetően, német színpadon, több mint elismerően fogadta a közönség, de az 1795-ös prózai *Titust* már nem.

43 BAGOSI 2011, 257–258.

A melodráma nem libretto

1799-ben Nápolyban a Pathenopéi Köztársaság ideje alatt a *Catone in Utica* című darab prózában, tragédiaként került színpadra Alfieri zsarnokellenes műveivel együtt.⁴⁴ Tehát Metastasio-darab prózai előadására nem csak a fejletlen színházi körülmények miatti kényszerből és nem csak magyar színpadon került sor. A tragédiai problémafelvetés, a megerősített metastasioi recitativók, a valós kommunikációra épülő párbeszédek, a viszonyváltozások tették lehetővé a zenés mű prózaivá redukálását. Metastasio műveiből azért lehetséges a zenei pillér kivétele, mert a drámai váz erős. A 18. századi gyakorlatnak megfelelően Metastasio zeneszerzői „nyomás” nélkül dolgozott. Nem egyetlen zeneszerző keze alá írt, mint például egy évszázaddal később Verdi négy librettistája, hanem önállóan – bár a megzenésítésnek helyet készítve – drámaírói fejjel gondolkodott. Mert a melodráma inkább dráma mint libretto.

Ezt a tételt ékesen bizonyítja az, ahogy 1791-ben Caterino Mazzolà a *La clemenza di Tito* című melodramát átalakította Mozart és a századvégi *opera seria* műfaji elvárásainak megfelelően.⁴⁵

A három felvonásból kettő lett, a 42 jelenet 28-ra csökkent, eltűnt egy szerelmi mellékszál. A dramaturgiai sűrítéssel a zenének időt csináló Mazzolà nem a metastasioi logika mentén gondolkodott. A Metastasio-féle áriák számát is lecsökkentette (25-ről 11-re), helyükre újakat szerkesztett, ezek viszont nem szóló, monologizáló áriák lettek, hanem duettek, terzetek és a két felvonászáro nagy ensemble (kvintett és sextett). A drámaíró nem gondolkodhat 3, 5, 6 szereplő egyszerre beszéltetésén. A zeneileg nagyon hatásos énekegyüttesek kifejezetten zeneszerzői eszközök. Ezek ugyanakkor új dramaturgiai lehetőségeket is rejtettek: az éneklők között viszony jön létre, szemben a színpadon egyedül lévő szólistával. Ilyen módon Mozart és Mazzolà dramatizálni tudta a zeneileg erős áriai részeket is, melyek eddig a viszonyváltozás és akciók akadályozói voltak. Zene-dramaturgiailag színpadképesebb, mozgalmasabb lett az új szöveggönyv, mert oldódott az éles határ a cselekményt előrevivő recitativ részek és a cselekményt blokkoló áriák között.

Átalakult a szereplők hagyományos hierarchiája és jellemábrázolásuk. A címszereplő, Titus mind zeneileg, mind szövegileg megmaradt a hagyományos sablonok között, Vitelliában viszont – a cselekményt mozgató,

⁴⁴ CROCE 1916, 266.

⁴⁵ DELOGU 1985, 131–160.

kegyetlen, ambiciózus, cinikus nőben – visszaköszönnek a nagy mozarti nőalakok, az Éj királynője vagy Donna Anna. Itt kellett Mazzolának leg-radikálisabban változtatnia a Metastasio-szöveget.

A metastasioi melodramát dramaturgiailag át kell szabni ahhoz, hogy libretto lehessen, mert a melodráma nem libretto.

Metastasio prózában színpadra került művei úgy működtek a magyar színpadokon, mint ahogy az antik tragédia működik a mai modern színházban, zene nélkül.

Opera in prose (Melodramas by Metastasio on Hungarian stage between 1740–1810)

Metastasio, the leading figure in the reformation of the 18th-century *opera seria* genre, drew upon his studies of tragedy in order to make opera look like a drama by giving greater priority to the recitatives at the expense of the arias. This new *opera seria*, enriched by the logic of a playwright, managed to adapt itself to the needs of the contemporary audience and the conditions of the existing theatres. Thus, it could be presented as a prosaic performance. The aim of this study is to present what the *opera seria* was like which allowed such a high level of extractions and how the script itself could act as a drama.

The musical structure of the Metastasio melodrama can be broken down after removing the arias and the verses of the duets. The remaining dialogues, either in the form of Latin or in the vernacular, were suitable for stage performances which preserved their original meaning and the relationships between the characters. The reception of the plays in contemporary Hungary by the Viennese Poeta Cesario lends validity to the above mentioned statement.

In 18th century-Hungary it was only the court theatres which performed the works of Metastasio as operas. However, school theatres and the civic or bourgeois theatres consistently played them as prosaic works. What accounts for this? On the one hand, the expectations of the contemporary theatre, which were inspired by didactic purposes; on the other hand, the lack of the appropriate conditions as well as the amateurish way of acting typical of the theatre-makers. Both theatrical forms saw very intense adaptations into Hungarian.

The phenomenon of performing operas in prosaic form was unique because the text could not be separated from the score. What made the drastic adaptations possible was the application of dramaturgy relying on the strengthened recitatives of Metastasio, since *melodrama* was not *libretto*. Metastasio's works transformed into prosaic plays were as effective on 18th century Hungarian stages as the antique tragedies are in modern theatres, without being accompanied by music.

HÜRKECZNÉ PÁLYI BRIGITTA

AZ OPERETT BEFOGADÁSTÖRTÉNETE BUDAPESTEN (1875–1899) A KORABELI SAJTÓ KRITIKÁI TÜKRÉBEN

Az operett megjelenése számos változást generált nemcsak a magyar fővárosban, de az egész országban is. Megosztotta (elsősorban etikai szempontból), de egyúttal össze is kötötte a társadalmat, hiszen elősegítette a magyar nyelv, illetve a magyar nyelvű színjátszás erősödését, s egyszerű, szórakoztató módon az alsóbb társadalmi rétegeket is bekapcsolta a színházi kultúrába. A műfajjal kapcsolatos viták állandóak maradtak, de ez egyben azt is jelentette, hogy az operett egy olyan társadalmi jelenség volt, amely az egész magyar társadalmat érintette.

Az operett műfaja, amint ismert, Franciaországban született meg az 1850-es években: Jacques Offenbachot tartják az operett „atyjának”, akinek főművei az *Orfeusz az alvilágban* (1858) és a *Gerolsteini nagyhercegnő* (1867).

Magyarországra az 1850-es évek végén érkezett meg az operett, először a Német Színházba, – ahol természetesen, német nyelven adták elő. Budapesten ekkor még csak egyetlen állandó magyar nyelvű színház volt, a Nemzeti Színház, amely mindenféle műfajban igyekezett kielégíteni a közönség igényeit, a drámatól a vígjátékon és a népszínművön át az operáig. A Német Színház az 1850-es évek végére egyre rosszabb helyzetbe került, mivel a magyar népszínmű mind nagyobb teret hódított magának, s ezzel együtt megnőtt az igény a magyar nyelvű színjátszásra. (Addig a német színjátszás uralta a fővárost, mivel Budapest lakosságának nagyobb része akkor még németül beszélt.) Az operettel azonban újra megnőtt a forgalma a Német Színháznak, s erre a Nemzetiben is felfigyeltek. 1860-ban úgy döntöttek, hogy az operettet is felveszik a színház repertoárjába, s 1860. november 22-én bemutatták Offenbach *Eljegyzés lámpafénynél* című operettjét magyar fordításban.¹ Amint a Pesti Napló is írja: „Az igazgatóság a közönség iránti figyelmének jelét adá e mulattató apróság színrehozatala által. Néhány ily kis víg operette változatosságot hozna be a játékrendbe s növesztené a közönség számát”.²

1 RÁTONYI 1984, 29.

2 Pesti Napló, 1860. nov. 24.

Az operett azonban már túl nagy megterhelést jelentett a Nemzeti számára, így felmerült az igény egy másik magyar nyelvű színház létrehozására, amelyre nem is kellett sokat várni: 1861. szeptember 14-én nyitotta meg kapuit a Budai Népszínház, amelynek repertoárja főként az operett műfajára épült. A Budai Népszínház igen rövid életű volt: 1861–1864 között, illetve 1867–1870 között működött.³ Ennek több oka is volt: egyrészt az igazgató, Molnár György költekezése (mert mindig pazar előadásokat tartott a legmodernebb technikákkal), másrészt a színház földrajzi helyzete, mivel inkább a pestiek jártak szívesebben színházba, az első Népszínház pedig Budán volt. Rövid élete ellenére a Budai Népszínház mégis jelentős szerepet játszott az operett magyarországi népszerűsítésében. Itt mutatták be Offenbach újabb operettjeit, mint például a *Dunan apó és fiai*-t és *Az ördög pilulái*-t is. A magyar kritikusok azonban nem nézték jó szemmel, hogy nem magyar darabokat játszik a színház, hanem a franciák által kitalált operettet részesíti előnyben. Molnár György pedig inkább a szórakoztatásra helyezte a hangsúlyt, nem a magyar nemzeti eszme támogatására, ami akkoriban azért is fontos lett volna, mert az önkényuralom éppen csak megenyhült, s a magyar identitástudat megerősítésére lett volna szükség. Sok volt a kritikus hang az operettel szemben, ez mégsem tántorította vissza a Budai Népszínház karmesterét, Allaga Gézát, hogy megpróbálkozzon az első magyar operett megírásával. 1862. április 21-én mutatták be *A szerelmes kántor* című egyfelvonásos operettjét, amelynek szövegét Bényei István, a színház színésze írta, akiről egyébként tudni kell, hogy bármilyen munkát hajlandó volt elvállalni, amelyet felkínáltak neki.⁴ Csakhogy a darab teljes bukás volt, s a kritikusok nemcsak a szöveget és a zenét minősítették le, de még a műfaji elnevezést sem találták megfelelőnek. A Zenészeti Lapok így ír róla: „az előadás után elmondhatjuk, miszerint olyat láttunk, s hallottunk, minél már százszor jobbat bírunk, s mi nem egyéb a már létező talpraesett énekes népszínműveknek gyenge, s sok helyütt badar utánzásánál. – Hogy mi ok volt e fércművet operetté-nek nevezni? (...) A szöveg a magyar falusi népelet legközönségesebb, s legelkoptatottabb vonásait hozza színpadra, minden elevenség, s eredeti élcek nélkül. (...) A zenészeti részek nem egyebek, mint népdalreminiscentiákból összeállított apró gondolat töredékek, beékeztve a szöveg közé anélkül, hogy

3 PUKÁNSZKYNÉ 1979, 81.

4 Pesti Napló, 1862. ápr. 25.

valami egyöntetű gondolatmenet fonalát lehetne az egészben észlelni.”⁵ Érdekes ezzel a kritikával kapcsolatban, hogy benne „népdalreminiscenciák”-ról beszél, amikor a népdal csak később, Vikár Béla 1896-ban, Kodály Zoltán 1905-ben és Bartók Béla 1906-ban kezdődött gyűjtőútjai nyomán vált igazán önálló műfajjá. Véleményem szerint, itt a „népdal” kifejezés a népszínművek népies hangvételű dalaira vonatkozik inkább.

De nemcsak Allaga Géza darabjával szemben vannak ellenérzései a cikk-írónak, hanem magával az operett műfajával is: „Soha sem voltunk, s elvünknel fogva, nem is leszünk barátai, pártfogói az eféle színpadi, s zenészeti sületlenségek, s badarságoknak, még akkor sem, ha e kifícamodott genre-íz-lés legtehetségesebb teremtményével, magával Offenbach-hal állunk is szemben; s így nem mondhatjuk, hogy valami nagy előszeretettel jelentünk volna meg ez első előadáson, mely mintegy meghonosítani akarja irodalmunkban ez ízléstrontó karikatúrákat.” (...) „Maradjunk uraim a magunk eredeti típusai mellett, ne kívánjunk minden idegen találmányt derűre-borúra utánozni, s meghonosítani akarni irodalmi földünkben, melyben az efélék soha tartós gyökeret nem verendnek.”⁶ Ez a kritika jól mutatja az akkori közvélekedést, s közhangulatot, amely az operett műfajára nem nézett jó szemmel.

Az ellenzők véleménye ellenére az operett műfaja egyre nagyobb népszerűségnek örvendett, bár emellett a Budai Népszínház kezdett teljesen tönkremenni. Már 1869-ben, vagyis a Budai Népszínház végleges bezárása előtt egy évvel voltak olyanok, akik a folytatáson gondolkodtak. Az elképzelés fő propagátora a fiatal Rákosi Jenő által szerkesztett új, Deák-párti polgári lap, a Reform volt, amely 1869-ben egy gyűlés keretében elhatározta, hogy közadakozás útján építtet egy másik Népszínházat (ezúttal Pesten).⁷ A pesti Népszínház 1875. október 15-én nyitotta meg kapuit a Kerepesi út (ma Rákóczi út) és a Sertéskereskedő utca (ma Népszínház utca) sarkán. A megnyitó előadás fényes keretek között zajlott le, még I. Ferenc József császár-király és Rudolf főherceg is részt vett rajta.⁸ Az első évtizedek repertoárja népszínműveken, (amelyeket Rákosi megállapodás alapján elkért a Nemzeti Színházról), valamint operetteken alapult. Kezdetben a népszínművek uralták a műsort, de az operettek fokozatosan maguk mögé utasították őket.

5 Zenészeti Lapok, 1862. ápr. 24.

6 Zenészeti Lapok, 1862. ápr.24.

7 RÁKOSI 2009, 158.

8 Pesti Napló, 1875. okt 16.

A századfordulón már több operettet játszottak, mint népszínművet. (1895–1897 között 442 operett, és csak 281 népszínmű előadást tartottak.)⁹ A magyar operettek is folyamatosan jelen voltak a műsorban, bár az 1900-as évek elejéig a francia, osztrák és angol operettek domináltak. 1875 és 1880 között egyetlen magyar operettet sem vittek színre a Népszínházban, 1880 és 1887 között 1–2, majd 2–3 lett a hazai darabok száma, 1890-ben 5 magyar operett is szerepelt a repertoárban. Emellett a Népszínházban tűntek fel a legnagyobb operett-csillagok is, mint Blaha Lujza, Hegyi Aranka, Pálmay Ilka, Kürty Klára, Fedák Sári, Vidor Pál, Kassai Vidor, Németh József és Ráthonyi Ákos.¹⁰ Egyébként az operett terjedésével párhuzamosan alakult ki a színész csillagok fogalma is, a színészek iránti rajongás és kultusz.

A Népszínházban bemutatott operettek kritikáiból körvonalazódik, hogy a 19. század utolsó évtizedeiben keletkezett magyar operettek szinte semmilyen eredetiséget nem mutattak. Sem a szövegben, sem a zenében nem tudtak olyat alkotni, amely ne francia, osztrák, vagy angol mintákat követett volna. A szövegek könyvek alapja általában egy francia vagy német vígjáték volt, amelyet magyarra fordítottak, s átdolgoztak. Ezek a darabok nem sokban hasonlítottak azokra az operettekre, amelyeket ma is ismerünk. Az operettek története többnyire a bonyolult vígjátékok és bohózatok szerkezetére épült: szövevényes cselekmény, félreértések tömkelege jellemzi őket, s legfőképp ezek viszik előre a cselekményt. Az egyik leggyakoribb motívum az átöltözés volt: férfiak nőnek, nők férfinak öltöztek. Kürty Klára huszonöttször öltözött át a *Toto és Tata* című operett premierjén 1895-ben. Nemcsak hogy egyedül játszotta a két főszerepet, (egy iker fiút és lányt), de előfordult a darabban, hogy a fiút lánynak, a lányt pedig fiúnak öltöztették.¹¹

Egy-egy operett tehát nagyrészt csak ezekből a toposzokból, ha úgy tesszük, klisékből állt, de a közönség nem is kívánt többet. Jól rámutat erre a Budapesti Hírlap cikke, amely Forray Miklós *A libapásztor* című magyar operettjének (amely Lajos hercegről, a francia király öccséről szól, akit az angolok üldöznek, s akit egy libapásztorlány kétszer – hercegnek és orléans-i szűznek öltözve –, a hercegnek szánt menyasszony pedig egyszer, libapásztorruhában ment meg) bemutatójáról készült 1893-ban: „Igaz, hogy százszor láttunk olyan operetteket, a melyek tömördek átöltözés után sem végződnek el sehogy, de láttuk ma este, hogy az átöltözködések most is úgy hatnak,

9 NAGY I. 2001, 125.

10 GÁL–SOMOGYI 1959, 194.

11 Budapesti Hírlap, 1895. ápr. 6.

mint valaha és láttuk, hogy a mesével nem törődik a tisztelt publikum. Egy pár jól rendezett, fényes kép, ügyes szituáció és kihasznált fordulat s a közönség kacag, tapsol és hívja a szerzőt.”¹²

Ezen kívül színpadra kerültek magyar történelmi témájú operettek is, mint például Erkel Elek munkái, a *Székely Katalin* (1880), és a *Tempefői* (1883) – amelyet Rákosi Jenő Csokonai Vitéz Mihály *A méla Tempefői* című művéből dolgozott át –, de ezek rendszerint nem nyerték meg a közönség tetszését, magyar mivoltuk ellenére sem. Sőt próbálkoztak olyan darabokkal is, amelyek magyar motívumokkal fűszerezett mesevilágban játszódtak. Itt lehetne említeni Szabados Béla *Négy király* című operettjét, amelynek szövegét Rákosi Jenő írta 1890-ben, s amelyben a négy király tulajdonképpen a magyar kártya négy királya: piros, zöld, tők, makk, de megjelenik a darabban a mesékből jól ismert Kukutyin falu is.¹³

A francia és osztrák operettek néhány részlete sokszor átlépte a jó ízlés és erkölcs határait. Ez a legtöbb esetben nem okozott problémát, mert a közönséget ez sem zavarta, a századfordulóra azonban megváltoztak az igények. Jól példázza ezt a Budapesti Hírlap kifakadása Victor Roger *Klári* című operettjének premierje után (Klári, egy újdonsült menyecske, aki azért öltözik huszárnak, mert megtudja, hogy a férje régi szeretője is ott van, ahol a férje katonáskodik) 1894-ben: „Rákosi Viktor kollégánk, az egyik fordító, felöltöztette ugyan egy kicsit a darabot – *fügefalevelekkel*, de hát muszáj volt neki. A mi gyomrunk nem tud még mindent bevenni, mert – nagyon jó gyomor.”¹⁴ A másik példa 1902-ből dr. Morzsaányi Károlynak, a népszínházi bizottmány egyik tagjának levele, amelyben a bizottmány elnökéhez fordul, hogy ne engedélyezze Josef Weinberger *Izé* című operettjének színpadra állítását, mert szerinte „az egész darab a frivolitásnak hosszú láncolata, és a legnagyobb mértékben erkölcsrontó. A darab tartalma oly téma körül forog, amely nem való a fővárosi tulajdont képező Népszínházba; ezen kívül a 2-ik felvonás egy valóságos bordély, amelyben a függönyök, s fölkék nagyon világosan mutatják a célzatot.”¹⁵

A szöveg mellett általában a zene is francia, osztrák, vagy angol mintákat követett. Főként a legkedveltebb operett-szerzők dallamait vették mindig elő, mint például a franciák közül Florimond Hervé, Jacques Offenbach, Charles Lecocq, Robert Planquette); az osztrákok közül Franz Suppé, ifj. Johann

12 Budapesti Hírlap, 1893. szept. 30.

13 Budapesti Hírlap, 1890. jan. 11.

14 Budapesti Hírlap, 1894. ápr. 15.

15 KOLTA 1986, 99.

Strauss, Karl Millöcker, az angolok közül Sidney Jones és Arthur Sullivan műveit. A magyar zeneszerzők rendszerint a már kitaposott utat járták, és semmilyen új, vagy eredeti dallamvilággal nem tudtak, vagy nem akartak előállni. Végül is miért tették volna, amikor a közönség nemcsak a történetekben, de a zenében is a franciát és az osztrákot kedvelte, s nem igényelt új hangzásokat. Ezt viszont a kritikusok rendszeresen felrótták a magyar szerzőknek. Amikor például Konti József *Eleven ördög* című operettjét 1884 decemberében a Várszínházban bemutatták, a Harmónia című folyóirat ezt írja róla: „Találhatunk operettjében a francia iskola behízelgő dallamossága mellett otromba, s triviálisnál triviálisabb bécsi sörös muzsikát; harmoniai kísérletei s hangszerelése pedig a bécsi operett-irány mintaképeire támaszkodnak. De ez mind még nem volna baj. Nagyobb baj az, hogy önálló eredetiséget ez operettben nem találtunk.”¹⁶ Később Kontit ekképp jellemzik 1894-ben, *A citerás* bemutatóján: „Konti nem a halhatatlanságnak, hanem a mindennapi szükségletnek dolgozik. A más világon nem fog Offenbach-hal és Lecocq-kal kalábríászozni, hanem ezen a világon bő része lesz a népszerűségben, a míg zongora, bál és verkli lesz.”¹⁷ Majd 1891-ben a Rosenzweig-testvérek (Adolf és Vilmos) *Tél és tavasz* című operettjével kapcsolatban jegyzi meg a sajtó, hogy „Sok banalitás van benne, s az egész teljesen a bécsi iskola tanításai szerint van megcsinálva. (...) Látszik, hogy sokat dolgoztak a bécsi piacnak, s a sógorok izlését veszik zsinórmértékül.”¹⁸ Később pedig Verő György *Szultán* című operettjéről nyilatkozik így a Budapesti Hírlap 1892-ben: „Ez a szöveg, melynek alapjául egy francia eredeti szolgált s ezt édesíti meg a muzsika, a mely többnyire német eredetiek nyomán készült. Korántsem akarjuk ezzel a reminiscenciák annyiszor emlegetett vádját használni s idézni a *Cigánybáró*-t, *Madarász*-t, *Waldfessel*-t és *Mignon*-t állításunk igazolására. Eklatáns példa rá a mai premier, hogy az operettzenének nem első babérja az eredetiség.”¹⁹ Megyeri Dezső *Az ötödik pont* című operettjéről is hasonló véleményen vannak 1893-ban: „A muzsika az új, az igaz. A bel- és külföld legújabb operett-termékeinek ügyesen összeválogatott bokrétája. Fájdalom, a közönség egypár dolgot már annyiszor hallott az új operettből, hogy nem volt igen tapsolni kedve.”²⁰

16 Harmónia, 1884. dec. 28.

17 Budapesti Hírlap, 1894. febr. 24.

18 Budapesti Hírlap, 1891. okt. 18.

19 Budapesti Hírlap, 1892. nov. 20.

20 Budapesti Hírlap, 1893. dec. 17.

Mint láthatjuk a közönség igénye a századfordulóra teljesen megváltozott. A publikum meglegelte a francia és német „pikáns bohózatokat” és szereplőket. Olyan történeteket szeretett volna látni a színpadon, amellyel igazán azonosulni tudott. Eredeti, új, de legfőképp magyar operettre vágyott. Igényének teljesítésére már az 1890-es években történt kísérlet: Verő György 1894-ben bemutatott operettje, a *Virágcsata*, már budapesti helyszínen játszódtott, magyar nevű szereplőkkel. A zenéje viszont még nem szakított az eddigi hagyományokkal, így tartós sikert nem érhetett el. Az igazi áttörés 1902. december 20-án következett be Huszka Jenő *Bob herceg* című operettjének bemutatójával, amely már nem követte az előző hagyományokat, hanem mind a történetben, mind a zenében teljesen új irányt hozott, új motívumokkal és dallamvilággal, ezzel meghatározva a 20. századi magyar operett irányvonalát.

Operetta in Budapest (1875–1899) – Review on the first reactions based on the critiques of that period

The first operettas in Hungarian theatre history appeared in the 1850s and were in German, but later Hungarian plays were put on the stage as well. At the very beginning, the audience did not welcome the plays and the new genre, both the language and the immorality (cancan appeared in the pioneer French operetta for the first time) – were criticized. In spite of that fact, Hungarian composers kept trying to put operettas on stage, and the audience was getting fond of it, gradually. By the end of the 19th century, reviewers started to criticize Hungarian operetta, telling the plays did not prove any originality: neither the libretto, nor the music was authentic, the main pattern was either French, Austrian or English. The librettos were based on some French or German comedy; most often the plot used the intricate structures of the comedies and farces. At that time, one of the most remarkable motives was the continuous dressing of the actors (it happened quite often that men wore women clothes and vice versa, or actors played more roles and changed several times during the play). Composers did not apply or even did not want to apply any genuine tunes in the music, since the audience was used to the French and Austrian librettos, both in music and tones.

Around the turn of century, everything changed: both the reviewers and the audience got bored, and yearned for some genuineness. The first pioneer operetta was *Bob herceg* (Prince Bob) by Jenő Huszka (a famous Hungarian composer).

Forrásjegyzék

A citerás

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1894. február 24. 15. évf./55. sz. 7–8. OSZK Mikrofilm-tár FM3/2569

„A libapásztor”

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1893. szeptember 30. 13. évf./270. sz. 6. OSZK Mikrofilm-tár FM3/2569

A Népszínház megnyitása

(Nincs feltüntetve a szerző)

Pesti Napló, 1875. október 16. 26. évf./237. sz. OSZK Mikrofilm-tár FM3/706

A szerelmes kántor

(Nincs feltüntetve a szerző)

Pesti Napló, 1862. ápr. 25. 13. évf./95. sz. 2. OSZK Mikrofilm-tár FM3/706

A.: A szerelmes kántor

Zenészeti Lapok, 1862. április 24. 2. évf./30. sz. 240. OSZK Mikrofilm-tár FM3/8216

„Az izé” című operett engedélyezésével kapcsolatos levelek

Kolta 1986

Az ötödik pont

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1893. december 17. 13. évf./348. sz. 5. OSZK Mikrofilm-tár FM3/2569

Eleven ördög

(Nincs feltüntetve a szerző)

Harmónia, 1884. december 28. 3. évf./52. sz. 5. OSZK Mikrofilmtár
FM3/10496

Eljegyzés lámpafénynél

(Nincs feltüntetve szerző)

Pesti Napló, 1860. november 24. 11. évf./373. sz. 3. OSZK Mikrofilmtár
FM3/706

Klári

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1894. április 15. 14. évf./104. sz. 4–5. OSZK Mikro-
filmtár FM3/2569

Négy király

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1890. január 11. 10. évf./10. sz. 3. OSZK Mikrofilmtár
FM3/2569

Szultán

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1892. november 20. 12. évf./321. sz. 4. OSZK Mikrofilmtár
FM3/2569

Tél és tavasz

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap, 1891. október 18. 11. évf./286. sz. 4. OSZK Mikrofilmtár
FM3/2569

Toto és Tata

(Nincs feltüntetve a szerző)

Budapesti Hírlap 1895. április 6. 15. évf./84. sz. 4. OSZK Mikrofilmtár
FM3/2569

RENEZÁNSZ ÉS BAROKK

CRISTOFORO CASTELLETTI ÉS AZ *AMARILLI* HÁROM SZERZŐI VÁLTOZATA

Cristoforo Castelletti nevéről a magyar olvasóközönségnek Balassi Bálint *Szép magyar komédiája* jut eszébe. Jelen dolgozatomban azonban elsősorban olasz irodalomtörténeti tárgyú, jóllehet egyúttal célja a Balassi-kutatás horizontjának tágítása is a *Szép magyar komédia* olasz forrásának közelebbi szemügyre vételével.¹

Castelletti hiába csak másod- vagy harmadvonalbeli szerzője az olasz cinquecento remekművekben gazdag irodalmának, néhány vonatkozásban önmagában, a magyar irodalomban betöltött fontos szerepétől függetlenül is kivívta az olasz irodalomtörténészek figyelmét.

Először is, Pasquale Stoppelli 1978-as cikke óta Castellettihez szokás kötni egy minden kétséget kizárólag elsővonalbeli szerző, Torquato Tasso neve alatt fennmaradt komédiát, az *Intrichi d'amorét*.² Castelletti nevét az irodalmi óriás mellett egy igen jelentős korabeli zeneszerző is ismertebbé tette 1979-ben, amikor James Chater Luca Marenzio egyik madrigálját a *Stravaganze d'amore* című Castelletti-komédia első előadásának egyik intermédiumaként azonosította.³ A harmadik és legrégebbi ok pedig, amiért számon tartja őt az utókor, komédiáinak nyelvi jelentősége. Castelletti fontos érdeme ugyanis a különböző dialektusok – a maga korában nem egyedülálló,

1 Tanulmányom Castellettiről szóló első fele többé-kevésbé a (publikálatlan) doktori disszertációm megfelelő fejezeteit követi (SZEGEDI 2012, 69–74.), míg az *Amarilli* három szerzői kiadásáról szóló rész új kutatásaim eredménye. Kutatásaimat az OTKA 112515 számú PD pályázatának támogatásával végzem.

2 STOPPELLI 1978. A Tasso neve alatt fennmaradt, de már a XVII. század elejétől fogva vitatott szerzőjű darabot Stoppelli tulajdonította először Castellettinek, vitába szállva az *Intrichi* két évvel korábbi kritikai kiadását jegyző Enrico Malatóval (TASSO 1976).

3 CHATER 1979. Míg az *Amarilli* kórusainak megzenésítéséről nem lehet tudni, hogy kapcsolódtak-e drámai előadáshoz (Chater inkább a *Pastor fido* megzenésítéseivel hasonló lírai ihletést feltételez a fennmaradt nyolc madrigál esetében), a *Stravaganze* I. és IV. felvonását záró kórusoknak Giovanelli- és Marenzio-féle kétkórusos zenei feldolgozásairól szinte biztosan állítható, hogy a komédia első, 1585. március 3-i római színrevitelére íródtak (CHATER 1979, 89–92.). A XIII. Gergely pápa természetes fiának, Giacomo Boncompagninak, Sora hercegének a palotájában lezajlott előadásról az *Avvisi di Roma* két híréből is értesülhetünk (CASTELLETTI 1981, 5–6.; UGOLINI 1982, 5–6.).

de nem is teljesen szokványos – funkcionális használata a jellemábrázolásban, ezen belül pedig úttörő jelentőségű a római nyelv megjelenése, szintén a *Stravaganze d'amore* című komédiában.⁴

Castelletti színjátékai elsősorban a fenti három okból kerültek be az olasz irodalmi köztudatba az 1970-es évek második felétől. 1977–78-ban Gabriella Romani doktori disszertációt írt *Il teatro di Cristoforo Castelletti* címmel a római La Sapienza Egyetemen, illetve 1979-ben publikált egy cikket az *Amarilli* három kiadásáról.⁵ 1981-ben Pasquale Stoppelli gondozásában megjelent a *Stravaganze* kritikai kiadása, amely az első modern Castelletti-kiadás.⁶ Az 1976-os Aulo Greco-tanulmánytól Ugolino 1982-es monográfiájáig terjedő időszak tehát máig meghatározó a Castelletti-kutatásban. 1978-ban jelent meg a *Dizionario Biografico degli Italiani*⁷ Castelletti-címszava Giorgio Patrizi és Amedeo Di Francesco is ekkoriban publikálta a *Szép magyar komédiáról* szóló monográfiáját, amelynek bevezetésében Castelletti személyével is foglalkozott.⁸

Ezután azonban a Castellettivel szembeni érdeklődés alábbhagyott, és ugyan a '90-es években született az egyetlen kifejezetten Castellettiről szóló monográfia,⁹ a 21. században tudomásom szerint még senki sem írt célirányosan Castellettiről.¹⁰

Castelletti születési évére nekrológiából szokás következtetni: „9 Aug [1596] Christophorus Castellettus Rom[anus] Secretarius Consultae annor. 35. Sep. In Vallicella XXVIII.” (Ms. Vat. Lat. 7873). A vatikáni kézirat ugyanezen lapján azonban egy olyan utalás is olvasható, hogy Castelletti ekkoriban körülbelül 40 éves volt, így tehát születésének idejét 1556 és 1561 közé tehetjük.

4 Az első átfogóbb jellegű tanulmányt Castelletti működéséről az 1970-es években Aulo Greco írta (GRECO 1976), de Castelletti dokumentatív szerepét a római dialektus irodalmi nyelvben való megjelenésében már a XX. század elejétől többen kiemelték. E témát 1982-ben összefoglaló jelleggel Francesco A. Ugolini dolgozta fel (UGOLINI 1982).

5 ROMANI 1979.

6 Azóta az *Amarilli* modern kiadása is megjelent a *Szép magyar komédia* olasz fordítását tartalmazó kötetben (BALASSI 2004).

7 PATRIZI 1978.

8 DI FRANCESCO 1979.

9 Maria Cicala írt a lírikus Castellettiről egy könyvet, amely részben a drámai műveit is érinti (CICALA 1994).

10 Az utolsó általam ismert, kifejezetten Castellettihez kapcsolódó cikket Gabriella Romani írta 1998-ban (ROMANI 1998), bár Amedeo Di Francesco és Kőszeghy Péter Balassi kapcsán publikált Castellettiről ennél frissebben is (pl. DI FRANCESCO 2005; KŐSZEGHY 2014).

Ezt az adatot látszik alátámasztani az *Amarilli* már Aulo Greco által is idézett Proológja, miszerint a pásztorruhába öltözött Apollótól olyasvalaki kért segítséget, „aki a Tiberis partján született, és életkorára nézve április és május között jár”,¹¹ illetve az 1587-es kiadásban Castelletti jónak látta tovább fiatalítani magát, talán némi távolsággal tekintve első drámájára: „E di sua etate è nel piu verde Aprile” („És életkorára nézve legzöldebb áprilisban jár”).¹² Az idézet a Tiberis-parti születési hellyel a nekrológban szereplő „Rom” rövidítést is egyértelműen megerősíti.

A családjáról nemigen lehet tudni, de Stoppelli a több komédiájában is előforduló nápolyi dialektus-használata, valamint bizonyos déli szokások ismerete alapján valószínűsíti – legalább részben – dél-italiai eredetét.¹³

A Castelletti születése és halála közötti időszakról főleg a kiadott műveit bevezető ajánlásokból értesülhetünk. Első ismert műve az *Amarilli* első kiadása 1580-ból, ezt követi a *Torti amorosi* (Velence, Sessa, 1581), mindkettő Clelia de’ Cesarini Farnesének, Alessandro Farnese bíboros lányának (Giangiorgio Cesarini feleségének) szóló ajánlással. 1582-ben – az *Amarilli* két, párhuzamos velencei második kiadásával (Berichio, illetve Sessa) egy időben – megjelentek vallásos tárgyú versei,¹⁴ ezeket és *Il Furbo* (Velence, Griffio, 1584) című komédiáját a Rómában élő portugál Girolamo Ruisnak ajánlotta. A *Furbo* ajánlásából az is kiderül, hogy abban az időben jogtudomány-nyal foglalkozott (a *Furbót* még 1581-ben írta). Harmadik ismert patrónusa a már említett Giacomo Boncompagni, akinek a palotájában bemutatták *Stravaganze* című komédiáját 1585-ben. 1585 és 1592 között semmit sem lehet tudni életéről (ámbar 1587-ben jelent meg a *Stravaganze*, illetve az *Amarilli* harmadik kiadása), 1592 nyarán viszont mindenképp Rómában kellett lennie, mivel fennmaradt tőle egy leírás két mártírszent csontjainak a San Salvatoréból a San Giovanni dei Fiorentinibe való szállításáról, valamint az ez alkalomból írt beszéde.¹⁵ A megbízást Pietro Aldobrandini bíborostól kapta, akinek auditorja volt. 1594-ben egy, a Ludovico de Torres monrealei érsekhez írott levelében felszentelését kérte, ami 1595-ben meg is történt

11 „Del Tebro in sù la riva nacque, / E di sua etade è fra l’Aprile e ’l Maggio” (CASTELLETTI 1580; Uő 1582a, 4v.).

12 Uő 1587, 7v.

13 Uő 1981, 7.

14 Uő 1582b.

15 Uő 1592a; Uő 1592b.

(Ms. Urb. Lat. 1060). 1594-ben kinevezték a Congrega della Consulta titkárának (Ms. Urb. Lat. 1062), amely szervezetnek a pápai igazságszolgáltatásban fontos szerepe volt.

A szépiróként főleg színdarabjairól ismert jogász életében tehát az *Amarilli* több szempontból is kiemelt jelentőségű: feltehetőleg ez az első színházi munkája, az egyetlen pásztorjátéka, ráadásul különleges annál fogva is, hogy három szerzői kiadást élt meg Castelletti legtermékenyebb éveiben. Mindhárom verziója megelőzi Guarini *Pastor fidóját*, de az első még Tasso *Amin-tájának* első kiadását is,¹⁶ tehát viszonylag korai darab a maga műfajában.¹⁷ Utóhatását már Carrara 1909-es monográfiája is kiemeli,¹⁸ korabeli népszerűségéről árulkodik, hogy 1620 előtt legalább 12 kiadást ért meg.¹⁹ A későbbi kiadások a harmadik, 1587-es szerzői kiadást követik, amelyből Balassi is dolgozott, érdemes azonban megvizsgálnunk az első kettőt is.²⁰

Az 1582-es második kiadás ajánlásából az derül ki, hogy Castelletti revideálta *Amarillijét*, és számtalan helyen megváltoztatta, minek következtében az eredmény meglehetősen különbözik az előző kiadástól.²¹ A második kiadás ajánlását is jegyző Giacomo Tornieri a harmadik kiadás vonatkozásában még drasztikusabban fogalmaz Castelletti változtatásaival kapcsolatban: „in tanti luoghi la mutò, la scemò, e l'accrebbe, che della prima altro che 'l nome non vi lasciò”.²² Vagyis hogy Castelletti ezúttal annyi helyen változtatta meg, rövidítette és bővítette az *Amarillit*, hogy az első változatból a címétől eltekintve semmi sem maradt. Tornieri ezúttal meg is írja a változtatás okát. Mint-hogy az *Amarilli* Castelletti első műve, elsőszülöttje („il primo suo parto”) volt, amelyet még meglehetősen fiatalon adott nyomdába, csiszolásra szorult („limatura”).²³ Végül Castelletti azonban Tornieri szerint a csiszolgatások helyett kohóba dobta és újraalkotta művét.²⁴

16 Az *Amintát* ugyan 1573-ban mutatták be, de csak 1581-ben jelent meg nyomtatásban.

17 Az ezzel járó műfaji bizonytalanságról, a különböző műfaji megjelölések értelmezési lehetőségeiről korábban már értekeztem (SZEGEDI 2004; Uő 2012).

18 Jelesül a régi szerelmesek egymásra találásának motívumát (CARRARA 1909, 349.).

19 CICALA 1994, 284.

20 Elemzésemben Gabriella Romani egyébként rendkívül értékes tanulmányával szemben (ROMANI 1979) elsősorban a strukturális változásokra koncentrálok.

21 „Rivide questi giorni adietro M. Christoforo Castelletti la sua Amarilli, et la mutò in infiniti luoghi, et dopo haverla fatta assai diversa dalla prima, me la lasciò nelle mani” (CASTELLETTI 1582, 2r.).

22 Uő 1587, A2r.

23 *Uo.*

24 „In vece di limarla, si può dire, che la tornasse à riporre nella fucina, & á rifarla di nuovo” (*Uo.*, A2v.).

Csakugyan, ha vetünk egy pillantást a szereplőkre (1. táblázat), azonnal szembeötlik, hogy az 1580-as kiadáshoz képest az 1582-es kiadás szereplőgárdája szinte változatlan, egyetlen különbség van: Tirrenia nimfa jelenik meg új szereplőként. Ezzel szemben 1587-re eltűnik egy egész csapat szereplő, és a korábbi kiadások parasztjait („villani”) az utolsó kiadásban immár csak és kizárólag Cavicchio képviseli.²⁵ A többi parasztszereplő kiesése főként Cavicchio figurájára lesz hatással, de más szereplőket is, az egész struktúrát érinti.

Tirrenia példának okáért nimfa létére átv teszi részben Checca parasztaszony szerepét a harmadik kiadás III. felvonásának utolsó jelenetében, ahol Cavicchióval folytat sikamlós párbeszédet, szó szerint átvéve szövegrészeket a korábbi kiadások II. felvonásának 3. jelenetéből.

Tirrenia egyébként ha nem is a színpadon, említés szintjén már az *Amarilli* első kiadásában is jelen van. Noha az első kiadás utolsó jelenetében csupán három szereplővel találkozunk (2. táblázat), Zampilla beszámol Amarillinek és Credulónak, hogy látta Amarilli társnőjét, ahogy ő mondja, „Terrená”-t („földi”) „Scarafaggio” (‘svábbogár, csótány’), vagyis Selvaggio ölébe hajtott fejjel a bodzabokrokra. Ily módon tehát már az első kiadás is kettős happy enddel végződik, noha a *seconda donna*, Tirrenia nem látható színpadi szereplőként, és az utolsó jelenetben ezúttal párja, Selvaggio sincs jelen. Tirreniának a második kiadásban két jelenete van, az utolsón kívül ugyanis egyszer a II. felvonásban is fellép, Selvaggio szemére hányva elhidegülését, a harmadik kiadásban pedig három, hiszen e két jelenet mellett Checca helyett Cavicchióval is szóba áll a III. felvonásban. Figurája azonban nemcsak összetettebb lesz szerepkörének bővülése miatt, Castelletti a harmadik kiadásban pszichológiailag is realisabb alakot teremt azzal az újításával, hogy előtörténettel látja el Selvaggio és Tirrenia kapcsolatát a II. felvonásban. A második kiadásban Tirreniát elutasító, Amarillit szerető, majd Amarilli és Credulo egymásra találásával váratlanul Tirreniához térő Selvaggio viselkedése a harmadik kiadásban teljesen érthetővé válik annak a fontos információnak a birtokában, hogy Tirrenia a régi szerelme, aki egykor elhagyta őt.²⁶

A parasztszereplők közül (1. táblázat) Checca nélkül automatikusan funkcióját veszti féltékeny férje, Pelliccia, Zampilla szerepkörét azonban Cavicchio igyekszik pótolni. Zampilla különösen a második kiadásban hangsúlyozott klasszikus parazita vonásai (pl. I. felvonás 4. jelenet) ugyan

25 Vö. ROMANI 1979, 118.

26 Ld. még *uo.*, 138–142.

Cavicchiónál elsikkadnak, részeg monológját azonban a harmadik kiadás is átveszi a II. felvonás végén. Az I. felvonás utolsó, Zampilla–Selvaggio jelenetében helyettesíti Zampillát, felborítva a korábbi szimmetriát, amelyet az úr-szolgá párbeszédekben követett Credulót Cavicchióval, Selvaggiót pedig Zampillával téve egy jelenetbe (2. táblázat). Cavicchio I. felvonásbeli sűrű szereplését azonban bravúrosan feloldja azzal az illúzióval, hogy a kecskepásztor a Selvaggio monológja alatt eltelt időben találja meg elveszett kecskáját, a korábbi kiadások II. felvonásbeli Cavicchio–Checca jelenetéből kölcsönözve az ötletet, hogy a párbeszéd alatt vállán egy kecskét tartson, illetve a szöveg egy részét is átveszi. Némileg azonban sajnálhatjuk, hogy Zampilla a harmadik kiadásba már nem kerül be. Castelletti a második kiadás alkalmával alakította ki köztük azt az egyensúlyt, amely a szereposztásból is látható (1. táblázat), hogy Cavicchio Selvaggio, Zampilla pedig Credulo pásztorra.²⁷ Ez biztosította korábban az I. felvonás arányosságát, kettősük pedig a második kiadásban a III. felvonás 2. jelenetében érte el csúcspontját, amikor amellet, hogy uraikat tárgyalták (a gazdag Selvaggiót, illetve a szegény Credulót), dalnokversenyt, majd szembekötösdit rendeztek.²⁸ És persze nem mellékes, hogy a parasztszereplők nagy részének kiesésével a cselekmény fontos szála tűnt el. A parasztl jelenetek ugyanis az első és a második kiadásban szinte a korabeli intermédiák, még inkább a 18. századi komikus operai intermezzók stílusában folytatták egymást, helyenként félbeszakítva a magasabb rendű szereplők jeleneteit. A II. felvonás 3. jelenetében Cavicchio – kecskével a hátán – megpróbálja elcsábítani Pelliccia asszonyát, Checcát, aki inentől kezdve üldözni kezdi, feleségével karöltve. A II. felvonás végén Checca és Pelliccia a részeg Zampillába botlanak, aki a III. felvonás már említett bravúros jelenetében (dalnokverseny, szembekötösdí) elárulja ezt Cavicchiónak. A paraszt-Don Juan ezen a ponton elnyeri méltó büntetését, ha nem is a temetőben, de a forrásnál, ahol megmerítkezett, s mi több, halászni merészelt. Megszólal ugyanis egy isteninek tűnő hang, mely a szemére hányja, hogy megsértette határait, de vacsorameghívás helyett egy fába

27 A pásztorok hierarchiája is tankönyvbe illő: Donatus Vergilius-kommentárjának megfelelően Cavicchio mint kecskepásztor a legalacsonyabb, Zampilla juhászként a középső, Pelliccia marhapásztoroként a legmagasabb szintet képviseli (vö. SZEGEDI 2012, 26.).

28 Előbbi az első kiadásban még Licida és Selvaggio képviselte az eklogahagyomány paródiájaként.

zárja, mintegy a Daphné-mítosz paródiájaként.²⁹ A feldühödött forrásistennő, Driope nimfa az, akit a IV. felvonásban az első kiadásban Licida, a másodikban Selvaggio békít ki, hogy Cavicchio újra emberré lehessen, előbb azonban el kell szenvednie, hogy faként előbb Zampilla véletlenül (III. felvonás utolsó jelenet), majd Pelliccia (Checca féltékeny férje a IV. felvonásban) szándékosan bele akar vágni.

Az *Amarilli* három szerzői kiadásának összevetéséből úgy tűnik, hogy a második kiadás terjedelmileg ugyan lényegesen lerövidült az elsőhöz képest, és ahogy az ajánlásában szerepel, valóban számtalan helyen megváltozott a szövege, az alapkoncepciót azonban megőrizte. Ezt az alapkoncepciót maga Castelletti fogalmazta meg az első kiadás előszavában, hogy tudniillik az ekkor még pásztori eklogaként definiált művében szándékosan keveri Tasso klasszikus pásztorjátékának, az *Amintán*ak a „grave” stílusát a „ridicoloso”-val, amely mint a Rozzi Akadémia tagjainak némely eklogái, mind paraszti tréfákon és szószátyárságokon alapulnak.³⁰ A Rómában jól ismert sienai Rozzi Akadémia polimetriájából,³¹ amely az első kiadást még erősen jellemzi (pl. számos tercinában írt parasztjelenetet találunk), a második kiadás erősen visszavett, a szöveg homogénabbá vált, számos naivnak tűnő, talán valóban Castelletti fiatal korából adódó gondolatot, megjegyzést kiírtott, és sokkal áttetszőbbé, nyelviileg egyszerűbbé, hallás után is felfoghatóvá tette a darabot. A harmadik kiadásban viszont úgy tűnik, Castelletti koncepciót is váltott: másfél szereplőre és néhány jelenetre redukálta a komikus vonalat, ezzel majdnem elérve a szigorúan egy szatírt szerepeltető ferrarai pásztorjáték hagyományát.

Castelletti öcenzúrája a bravúros szerkesztésben is megnyilvánul: Gabriella Romani által is kiemelt³² általános tendencia a hendecasyllabusok, a 11 szótagos sorok 7 szótagossá, settenariókká alakítása a szöveg pásztorjátékhoz nem illő súlyosságát enyhítendő, amelyet számtalanszor felsorok

29 „O’ Cavicchio, Cavicchio; / Com’ha nome la Ninfa, che ti fece / Cangiar’ in foglie i crin, le braccia in rami, / In radici le piante, e ’l corpo in tronco?” (CASTELLETTI 1582, 38v.).

30 „Come alcune de gli Academici Rozi di Siena, le quali sono tutte fondate ne gli scherzi, et ciance de’ contadini” (Uő 1587, A2r.).

31 Vö. ROMANI 1979, 120.

32 *Uo.*, 135.

csúsztatásával old meg.³³ Húzásai rendkívül gazdaságosak: sokszor hagy meg bevezetőket olyan jeleneteknél is, amelyeknek nem voltak előzményei, pl. a második kiadás II. felvonásának 5. jelenetében Selvaggio első megszólalása megmarad az első kiadás ugyanezen a helyén álló Selvaggio–Licida jelenetből, holott itt Selvaggio már nem Licidával, hanem Tirreniával beszélget (2. táblázat). Castelletti a szereplők között is cserélget passzusokat, és ez nem kizárólag a Zampilla jeleneteinek egy részét átvevő Cavicchióra vonatkozik. Előfordul többször, hogy a harmadik kiadásba visszakerülnek az első kiadásnak a másodikban megváltoztatott szavai, mondatai, Castellettinek tehát mindkét kiadás a kezében lehetett utolsó átalakító munkája során.³⁴ Érdekes véletlennek tűnik, hogy Balassi a II. felvonás 4. jelenetében az „antro di Amarilli”-t, vagyis Amarilli barlangját, amely helyében az első két kiadásban még „case d’Amarilli” szerepel, „Julia házá”-nak fordítja.³⁵

Castelletti mind az első, de főként a második átdolgozás során igyekszik a zavaróan közhelyes metaforákat, körülírásokat direkt megnevezéssel helyettesíteni, vagy pedig költőibbé tenni. Balassihoz képest ugyan sokkal igénytelenebb, de a tendencia nála is megfigyelhető.³⁶ A pszichológiai hitelesség tekintetében is fejlődni látszik, az utolsó változat szereplői ilyen szempontból is realisztikusabbak. Az átalakításokból adódó dramaturgiai szépséghibákért (Licida nyom nélküli eltűnése az első jelenet után a második kiadástól kezdve, illetve Cavicchio jeleneteinek túltengése az első felvonásban) mind ezen erényei kárpótolnak. Ugyanakkor az *Amarilli* jelentőségének magyar utóéletétől független megítéléséhez feltétlenül szükséges olvasmányainak,

33 Figyeljük meg, hogyan alakul át négy hendecasyllabusból kettő settenarióvá a második, illetve a harmadik kiadás során: „Frenan gli augelli le veloci penne, / Et Echo alterna à gara i nuovi accenti: / Che l’Amadriadi si terrian felici, / Le Driadi, e l’altre solitarie Dive” (CASTELLETTI 1580, 28.); „Frenan gli augelli il volo, et Echo à gara / Alterna i nuovi accenti. / Che l’Amadriadi si terrian felici. / L’Oreade, e le Napee” (Uő 1582, 16v.); „Frenan gli augelli il volo; / Et Echo alterna à prova i vaghi accenti, / Che l’Amadriadi si terrian felici / L’Oreade, e le Napee” (Uő 1587, 19v.).

34 Az I. felvonás utolsó jelenetében pl. vannak szövegrészek, amelyek kizárólag a második kiadásban jelennek meg, a harmadik kiadás során ismét eltörli, ugyanakkor a harmadik kiadásban más helyütt újabb betoldások szerepelnek az első kiadáshoz képest.

35 Vö. GYARMATI BALASSI 1990, 30.; CASTELLETTI 1587, 22v.; Uő 1580, 38.; Uő 1582, 19v.

36 Gabriella Romani (ROMANI 1979, 130–133.) a közhelyes petrarkizmusok terjedését állapítja meg a három kiadás során, de ezzel ellentétes tendencia is megfigyelhető, pl. az I. felvonás 1. jelenetéből eltűnik a következő, nyilvánvalóan a „Solo et pensoso” kezdetű Petrarca-szonettre utaló sor az 1582-es és az 1587-es kiadásban: „Ne i rami, et mi lascio pensoso, e solo” (CASTELLETTI 1580, 11.).

lehetséges forrásainak további feltérképezése, valamint az *Amarilli* változatai közben született komédiáival való összehasonlítás, amelyet Gabriella Romani cikke több ponton felvet, de nem fejt ki részletesen.

A hivatkozott Castelletti-művek:

CASTELLETTI, Cristoforo, *Il Furbo*, Venezia, Griffio, 1584.

CASTELLETTI, Cristoforo, *I Torti amorosi*, Venezia, Sessa, 1581.

CASTELLETTI, Cristoforo, *L'Amarilli egloga pastorale*, Ascoli, Giuseppe de gl'Angeli, 1580.

CASTELLETTI, Cristoforo, *L'Amarilli pastorale*, Venezia, Iacomo Berichio, 1582.

CASTELLETTI, Cristoforo, *L'Amarilli pastorale*, Venezia, Sessa, 1587.

CASTELLETTI, Cristoforo, *Oratio habita in aede S. Ioannis Baptistae Nationis florentinae, postridie eius diei, quo ad eam corpora beatorum Martyrum Proti & Hyacintii translata sunt*, Roma, Donangeli, 1592.

CASTELLETTI, Cristoforo, *Rime spirituali*, Venezia, Sessa, 1582.

CASTELLETTI, Cristoforo, *Stravaganze d'amore*, a cura di Pasquale STOPPELLI, Firenze, Olschki, 1981.

CASTELLETTI, Cristoforo, *Traslatione de' Corpi de' beatissimi Martiri Proto & Giacinto*, Roma, Stamperia Vaticana, 1592.

Cristoforo Castelletti and the three author's versions of *Amarilli*

Cristoforo Castelletti's *Amarilli*, as the source of Balassi's *Szép magyar komédia*, is almost better known to Hungarian historians of literature than to their Italian colleagues. My paper tries to shed light on the significance that Castelletti's drama possesses independently of its Hungarian connections and locate it in Castelletti's oeuvre. By comparing the pastoral's three author's versions I not only study Castelletti's method of composition, but also try to expand the horizon of Balassi research, since familiarity with the antecedents of the 3rd edition's protagonists can contribute to enrich our understanding of the *Szép magyar komédia* as well.

1. táblázat

Az <i>AMARILLI</i> 1580-as kiadásának szereplői	Az <i>AMARILLI</i> 1582-es kiadásának szereplői	Az <i>AMARILLI</i> 1587-es kiadásának szereplői	A <i>SZEP MAGYAR KOMEDIA</i> szereplői
<p>Apollo, in habito pastorale</p> <p>Credulo Selvaggio Licida } Pastori</p> <p>Amarilli Urania } Ninfe</p> <p>Driope, una delle Naiadi</p> <p>Cavicchio Zampilla Pelliccia } Villani</p> <p>Checca Contadina</p> <p>Echo</p> <p>Choro di Pastori</p>	<p>Apollo, in habito pastorale fa il Prologo</p> <p>Credulo Selvaggio Licida } Pastori</p> <p>Amarilli Tirrenia Urania } Ninfe</p> <p>Cavicchio Villano, capraio di Selvaggio</p> <p>Pelliccia Villano, bifolco del medesimo</p> <p>Checca Contadina, sua moglie</p> <p>Zampilla Villano, pecoraio di Credulo</p> <p>Driope, una delle Naiadi</p> <p>Echo</p> <p>Choro di Pastori</p>	<p>Credulo Selvaggio Licida } Pastori</p> <p>Amarilli Tirrenia Urania } Ninfe</p> <p>Cavicchio Villano, capraio di Selvaggio</p> <p>Echo³⁷</p>	<p>Prologus férfi, az komédiászertő szőlőja</p> <p>Credulus, kinek igazán Thyrsis volna neve, férfiú</p> <p>Julia, Credulusnak szeretője,</p> <p>kinek igazán Angelica neve, asszony</p> <p>Licida, Credulusnak barátja, férfi</p> <p>Briseida, Julianak jó barátja, Credulusnak Julianál szolgálója, asszony</p> <p>Sylvanus, Credulusnak hírvés aryaifa, férfi</p> <p>Galatea, Sylvanusnak szeretője, asszony</p> <p>Dienes, Sylvanusnak juhásza, parasztember</p> <p>Echo, tündérszszony</p>

37 Az 1587-es kiadás szereplőgárdájában ugyan nincs feltüntetve, de ez a kiadás is a pásztorruhába bújt Apollo prologójával kezdődik. A kórus jelenlétét Castelletti valóban nem hangsúlyozza a harmadik kiadásban: a korábbi „Choro” helyett a felvonások végén a „Madrigale” elnevezést találjuk.

2. táblázat

	CASTELLETTI 1580	CASTELLETTI 1582	CASTELLETTI 1587	BALASSI
Prológ	Apollo	Apollo	Apollo	Prologus
I. felvonás			Credulo	Credulus
	Credulo, Licida	Credulo, Licida	Licida, Credulo	Credulus, Licida
	Cavicchio, Credulo	Cavicchio, Credulo	Cavicchio, Credulo	Dienes, Credulus
	Selvaggio	Selvaggio	Selvaggio	Sylvanus
	Zampilla, Selvaggio	Zampilla, Selvaggio	Cavicchio con la capra in ispalla, Selvaggio	
	[Choro]	Choro	Madrigale	
II. felvonás	Amarilli	Amarilli	Amarilli	Julia
	Urania, Amarilli	Urania, Amarilli	Urania, Amarilli	Briseida, Julia
	Cavicchio con la capra in spalla, Checca	Cavicchio con la capra in ispalla, Checca	Selvaggio, Tirrenia	Sylvanus, Galatea
	Urania, Credulo	Urania, Credulo	Urania, Credulo	Briseida, Credulus
	Selvaggio, Licida	Selvaggio, Tirrenia		
	Zampilla ubbraico	Zampilla ebbraico	Cavicchio ebriaco	
	Pelliccia, Checca, Zampilla ubbraico	Pelliccia, Checca, Zampilla ebraico [sic!]		
	[Choro]	Choro	Madrigale	

	CASTELLETTI 1580	CASTELLETTI 1582	CASTELLETTI 1587	BALASSI
III. felvonás	Credulo, Amarilli	Credulo, Amarilli	Credulo, Amarilli	Credulus, Julia
	Zampilla, Cavicchio	Zampilla, Cavicchio		
	Cavicchio, Driope	Cavicchio, Driope		
	Selvaggio, Echo	Selvaggio, Echo	Selvaggio, Echo	Sylvanus, Echo
IV. felvonás? [Balassi, nyomtatvány- töredék]³⁸	Urania, Selvaggio	Urania, Selvaggio	Urania, Selvaggio	Briseida, Sylvanus
	Zampilla, Cavicchio nell'albero	Zampilla, Cavicchio nell'albero	Cavicchio, Tirrenia	Dienes, Galatea
	[Choro]	Choro	Madrigale	
IV. felvonás	Credulo, Selvaggio	Credulo, Selvaggio	Credulo, Selvaggio	Credulo, Selvaggio
	Urania, Amarilli, Credulo da parte	Urania, Amarilli, Credulo da parte	Urania, Amarilli, Credulo da parte	Briseida, Julia, Credulus [bokor megett]
	Zampilla, Pelliccia, Cavicchio nell'albero	Zampilla, Pelliccia, Cavicchio nell'albero, Checca		
	Licida, Zampilla, Pelliccia, Cavicchio nell'albero	Selvaggio, Zampilla, Cavicchio, Driope	Cavicchio, Selvaggio	Dienes, Sylvanus

38 Feltételezésem szerint a *Szép magyar komédia* IV. felvonása itt kezdődött a nyomtatvány-töredékben. Az érveket a doktori disszertációmban fejtettem ki (SZEGEDI 2012, 95–97.)

	CASTELLETTI 1580	CASTELLETTI 1582	CASTELLETTI 1587	BALASSI
	Driope, Licida, Pelliccia, Zampilla, Cavicchio			
	[Choro]			
V. felvonás [1580]	Credulo	Credulo	Credulo	Credulus
V. felvonás [Balassi]	Selvaggio, Credulo	Selvaggio, Credulo	Selvaggio, Credulo	Sylvanus, Credulus
		Choro	Madrigale	
V. felvonás [1582, 1587]	Amarilli	Amarilli	Amarilli	Julia
	Zampilla, Cavicchio	Checca, Pelliccia, Cavicchio, Selvaggio	Cavicchio	Dienes
			Cavicchio, Selvaggio	Dienes, Sylvanus
	Amarilli, Credulo	Amarilli, Credulo	Amarilli, Credulo	Julia, Credulus
	Zampilla, Amarilli, Credulo	Selvaggio, Tirrenia, Amarilli, Credulo, Cavicchio	Selvaggio, Tirrenia, Credulo, Amarilli	Sylvanus, Credulus, Galatea, Julia
			Cavicchio, I medesimi	CONCLUSIO Dienes
	[Choro]	Choro	Madrigale	

A SEGESVÁRI TÖREDÉK ÉS A NÉMET NYELVŰ PROTESTÁNS DRÁMAKÖLTÉSZET¹

A 16. század végéig fennmaradt kilenc drámaszöveg² poétikai mintáját Pirnát Antal a későantik grammatikus, Aelius Donatusnak a század folyamán Magyarországon tananyagként használt Terentius-kommentárjában, ill. egy ezzel együtt hagyományozódó, Euanthius neve alatt fennmaradt műfajelméleti traktátusban azonosította.³ Pirnát megközelítésével szemben, aki a magyar nyelvű reneszánsz drámákat poétikailag homogén korpuszként írta le, ma úgy tűnik, hogy voltak szerzők, akik tájékozottsága a gimnáziumi tananyag határait messze meghaladta. „Annyiban azonban – fogalmaz Latzkovits Miklós – mégiscsak igaza volt Pirnátnak, hogy a Donatusból, Euanthiusból levonható drámaszerkesztési szabályok érvényesítésére szerzőink esetenként láthatóan töreksenek.”⁴ A kilenc dráma közül nyolc prózai formájú, verses rendezettség egyetlen szövegben figyelhető meg. A dolgozat ezt a szöveget vizsgálja, és arra a kérdésre próbál választ találni, hogy mivel magyarázható a korabeli magyar hagyománytól idegen verses szerkezet megjelenése.

Segesvári töredék

Az *Ő bolondságot kezd indítani* incipitű, töredékesen fennmaradt drámát Jakó Zsigmond áztatta ki a segesvári könyvtár egyik kötetének bőrkötéséből.⁵ A nyolclapnyi töredék – a következő lapon megismétlődő őrszavakat, továbbá az ívjelzéseket nem számítva – 211 teljes sort és a 212. sor őrszavát őrizte meg, ebből 180-at a dráma verses sorai, 32-t a szereplők megszólalásait elkülönítő

1 A dolgozat az NKFI (OTKA) 109127-es munkaszámú projektjének támogatásával készülő nagyobb gondolatmenet része. A teljes, *A régi magyar párrímeköltészet német vonatkozásai* című összefoglaló várhatóan az *Információtörténeti Műhely* (ELTE Régi Magyar Irodalom Tanszék) sorozat harmadik köteteként 2016 tavaszán jelenik meg (letölthető válatot: <https://elte.academia.edu/PeterBognar>). A *Segesvári töredékkel* foglalkozó alfejezet első vázlatának kritikus átolvasását Latzkovits Miklósnak köszönöm!

2 LATZKOVITS 2007a, 250.

3 PIRNÁT 1969, 529–531.

4 LATZKOVITS 2007a, 251.

5 JAKÓ 1965.

nevek, ill. a felvonás- vagy jelenetcímek tesznek ki. A nyomtatás helyét – első-sorban nyomdatörténeti érvek segítségével – Jakó határozta meg. Eszerint a kiadvány a szebeni sajtó terméke, és 1575 végén vagy 1576 elején készülhetett.⁶

A dráma a három ifjú tüzes kemencébe vettetésének (Dán 3,1–30) történetét dolgozza fel, a megmaradt töredék az első felvonás második jelenetével kezdődik és a második felvonás első jelenetének kezdetével ér véget.⁷ Egy metrikai értelemben jellemző szövegrészlet:

VENUS	Barlangunkba mi be mennyunc Mert czac ez három <i>ßemélyec</i>	95
	<i>Elhittetic</i> oec az toebbit is.	
SATHAN	Bar el hid ez az én panaßßom is Ha koermemben bennec egy meg akat En oly igen vęle mulatoc Cętet koepelezem, mofdogatom annyęra	100
	Mint ha Feredęben ę ilt volna. [...]	
KIRÁLY	Wr Iften mennyekben Moft teneket tekeleteffen Egy Aranyképet fel allattoc Mellynec által ęn diczirtetlec	105
	Az vrafágoc mihelt el ıcenec Gyorfan el vegeßni hagyom nekiec Nemellyec imar el ıettenec...	

A szöveg egészét páros rímszerkezet jellemzi, de viszonylag gyakori a rím elmaradása (a 179 értelmezhető sorból kb. 29 ilyen) és a bokorrím (**félkövér**). A jellemzően szintaktikailag is határolt sorok szótagszáma 6–14 között ingadozik, olykor előfordul soráthajlás (*kurzív*).

A töredék verses formája sok fejtörést okozott a szöveget értelmező kutatóknak. Idézett tanulmányában Pirnát joggal emeli ki, hogy a „humanista drámaelmélet számára mérvadó klasszikus komédiák és tragédiák kivétel nélkül mind versesek”, aminek következtében a 16. század népnyelvű irodalmi („Dalmáciától Angliáig, Lengyelországtól Spanyolországig”) is ezt

6 JAKÓ 1965, 319.

7 JAKÓ 1965, 320.

8 JAKÓ 1965, 321–322.

tartják az „irodalmilag igényesebb” változatnak. A nemzetközi tendenciával szemben a korabeli magyar drámai irodalom fennmaradt emlékei prózai munkák, az egyetlen kivételt, a *Segesvári töredék*et ezért Pirnát a magyar irodalomban „kísértetiesen elszigetelt” jelenséggént írja le, sem azt nem tartja valószínűnek, hogy „szélesebb körben kialakult hagyományhoz” kapcsolódott, sem azt, hogy iskolát teremthetett volna. A barokk kor meginduló verses drámaköltészete a „drámai versforma” kidolgozásában egészen más irányba tájékozódik, ezek a kísérletek minden esetben szabályosan rímelő, strófikus formákat eredményeznek. A nem strófikus felépítésű, szabálytalan szótagszámú, jellemzően párrímes, de olykor több sort is egyazon rímmel összekötő, máskor viszont rímtelen töredék metrikai szempontból ezekkel tehát nehezen hozható összefüggésbe.⁹ A felvonások szerkezete, ill. a második cselekményrész elkülönítése („Következik Epistasis Fabulaia.”) ugyanakkor világossá teszi, hogy a dráma szerzője rendelkezett valamiféle – legalább alapfokú – humanista műveltséggel. „Ha ilyen tudatos ambíciók vezették – teszi fel a kérdést Pirnát – miért nem tudott legalább nagyjából egyenlő hosszúságú sorokat és valamivel következetesebben elhelyezett rímeket is egybeszerkeszteni? Vagy miért írt verset, ha ennyi nyelvi leleménnyel sem rendelkezett, hiszen magyarul ezt a műfaji hagyomány nem kívánta meg?” A válasz Pirnát szerint az, hogy a szerző a „zenétől s a strófikus szerkezettől független drámai szövegvers” formájának kidolgozására tett kísérletet, ez azonban „meghaladta képességeit”.¹⁰ Pirnát értelmezése szerint a *Segesvári töredék* ismeretlen szerzője tehát újjító, aki a korabeli magyar irodalom hiányzó drámai versformáját mintegy a semmiből igyekezett megteremteni, de olyan újjító, akinek a kitűzött cél eléréséhez nem volt elég tehetsége. Az ő értelmezését átvéve Latzkovits is a magyar drámai versforma megteremtésére tett korai kísérletről beszél, külön kiemelve, hogy a szerző által alkalmazott „verselési metódus teljesen idegen a korban szokásos versszerkesztői eljárásoktól”.¹¹

9 PIRNÁT 1969, 534–536.

10 PIRNÁT 1969, 534–536.

11 LATZKOVITS 2007a, 259.

Párrím a régi magyar költészetben

Pirnátnak és Latzkovitsnak a 16. század magyar nyelvű verselését nézve feltétlenül igaza van. Az RPHA nyilvántartása szerint a század végéig létrejött 1521 vers között mindössze 79 párrímeset találunk. Ha ezt a korpuszt a szövegek egyéb metrikai tulajdonságai alapján csoportokra osztjuk, akkor két többé-kevésbé elkülönülő típust látunk. Az egyik – jóval nagyobb – csoport beleillik a korszak verselési gyakorlatába (tehát éneklésre szánt, szótag-számláló, nyolc szótag felett jellemzően metszettel tagolt, szintaktikailag zárt¹² sorokból építkező, izostrófikus verseket tartalmaz), a másik nem illik bele (tehát olyan szövegekből áll, amelyekre a felsorolt tulajdonságok nem jellemzőek). Formai és műfaji jegyeinek összessége alapján az első típust – a tudományos közmegegyezéssel összhangban – a középlatin egyházi,¹³ esetleg a humanista költészet¹⁴ hatásával magyarázhatjuk. A másik típus eredetéről egyelőre csak egy hipotézist sikerült megfogalmaznia a kutatásnak.

A helyenként párrímes *Szendrői hegedősének* (RPHA 1318) és az olykor párrímesként is értelmezhető *Pajkos ének* közköltészeti jellegéből kiindulva a párrím jelenségét Vadai István a szóbeliséggel hozza összefüggésbe. Felfogása szerint a párrím archaikusabb, a szóbeliséghez kötődő metrikai hagyományt őriz akkor is, amikor általánosan elterjedtté válik az írásbeliség meghonosította szerkezet, a bokorrím.¹⁵ Elméletét a következő gondolatmenettel támasztja alá. Amennyiben hipotézise helytálló, és a párrím valóban archaikusabb, a szóbeliséghez kötődő metrikai megoldás, akkor a párrímes szövegek nagyobb arányban kell, hogy jelen legyenek a szóbeliségből származó szövegeket is nagyobb arányban megőrző kéziratos versanyagban. Mivel ez a korpusz, a szóbeliségtől nyilvánvalóan idegen szövegcsoporthoz (Balassi Bálint és Bogáti Fazekas Miklós versei, ill. az akrosztichonnal ellátott szövegek) kizárása után a 16. század végéig létrejött, teljes versanyaghoz képest valóban nagyobb arányban tartalmaz párrímes (vagy mindössze két soros) szöveget, Vadai bizonyítva látja

12 A régi magyar költészetre jellemző, szintaktikailag zárt sorképzésről statisztikát közöl: MOHÁCSI 1991, 306–310.

13 HORVÁTH 1928; ZEMPLÉNYI 1998, 64–67, 118–128.

14 BOGNÁR 2010.

15 A *Szendrői hegedősének* „véleményem szerint azért párrímes, mert a hegedősének műfaja erősen kötődik a szóbeliséghez, s ily módon még az írásbeliség kialakulása és XVI. századi elterjedése után is viszonylag hosszú ideig őrizte a hagyományosabb, párrímes technikát.” (VADAI 2012, 30.).

hipotézisét.¹⁶ Ha a 17. századi, közköltészeti anyagra nem is jellemző a párrím (ezt Vadai az anyag alapvetően írásbeli jellegével magyarázza), úgy látja, hogy a következő kétszáz évben is kimutatható a szóbeliséghez kötődő párrímköltészet továbbélése. A kétféle hagyomány, felfogása szerint, egészen a 18. századig megőrzi irodalomszociológiai különbségeit, az archaikus, a szóbeliséghez kötődő párrímköltészet csak ekkor olvad össze a magas irodalom – immár az írásbeliség felől érkező – hasonló formakultúrájával.¹⁷

Vadai megközelítésének alapvető igazsága nyilvánvaló. Mivel a rím szerkezetek közül a párrím terheli meg legkevésbé az emlékezetet, szóbeliség és párrím között feltehetően kimutatható valamiféle kapcsolat. A bizonyíthatóan a szóbeliséghez köthető régi magyar versek elenyészően kis száma az ez irányú kutatást ugyanakkor rendkívül megnehezíti. A Vadai által vizsgált, tehát a kéziratos anyagban fennmaradt huszonegy szövegből kilenc mindössze két sort tartalmaz, ezek párrímes jellege – szabályos ismétlődés hiányában – vitatható.¹⁸ További egy szöveg inkább rímtelen (a vers huszonöt két soros strófájából mindössze nyolcban figyelhető meg párrímes tendencia), négy vers esetében pedig maga a szerző látja valószínűtlennek, hogy szóbeli alkotásmód termékeiről lenne szó.¹⁹ A fennmaradó hét vers végre tényleg a szóbeliséghez kötődő, párrímes szövegnek látszik lenni, de három ezek közül is csak szóbeli felhasználásra szánt, eredetét tekintve az

16 „Azzal a lépéssel, hogy a vizsgálat során a kéziratos, akrosztichon nélküli versekre szűkítettük a korpuszt, sikerült a párrímes darabok arányát több mint a duplájára növelni! (9% → 19%) Ezzel kétségtől elbízonyítottuk, hogy párrímesség tekintetében összefüggés van metrum és médium között. [...] Kéziratos költészet és nyomtatott költészet között éles metrikai különbséget nemigen tudunk kimutatni. Mindkét médium írásbeli, csak a másolás, sokszorosítás módja különböző. Ami a metrikai különbséget magyarázhatja, az a szóbeliség és írásbeliség közötti lényeges különbség. Vagyis azt gondolom, hogy *szóban ket-tő – írva négy*” (VADAI 2012, 28–29.).

17 „Az *Oláh Geci dala* azt bizonyítja, hogy a szóbeli költészet a XVII. századra már szinte adatolhatatlan párrímes formája mégiscsak létezik, fennmaradt egészen a XVIII. századig, hogy ott aztán felismerhetetlenül összekeveredjen az írásbeliségben is felbukkanó *tudatos* párrímes technikával” (VADAI 2012, 40.).

18 RPHA 168; 309; 553; 1452; 1490; 3227; 3229; 3519 (kéziratos másolat az egyébként rímtelen, RPHA 259-es sorszám alatt számon tartott vers [inc.: *Dicséretes az ember*] harmadik versszakának első négy, x7, a6, x7, a6 szerkezetű, véletlenül rímes soráról, amelyet a másoló két vágás tizenhármasként [*a13(7,6)*, *a13(7,6)*] értelmezett [RMKT 16, 1², 156.]); *Bátorságos az Istent félni...* (a pácini Mágóchy-kastély címerszövege).

19 Párrímes tendenciájú: RPHA 489; nem szóbeli: RPHA 245, 609, 1100, 1395.

írásbeliségben gyökerező szöveg.²⁰ A párrím és az archaikus, szóbeli alkotásmód összefüggésének vizsgálatakor Vadai tehát mindössze négy szövegre kénytelen támaszkodni.²¹

A német párrímköltészet

Az ősi, alliteráción alapuló germán verselést valamikor a 9. században váltja fel a rímelés. Otfrid von Weißenburg 860 körül keletkezett *Liber evangeliorum* című munkája 7104 rímes sorpárban dolgozza fel az Újszövetség tárgyalta fontosabb eseményeket. A mű a német verstörténet legnagyobb változását jelzi: Otfrid munkája előtt nem bizonyítható a rímelés jelenléte, onnantól viszont a korábbi, alliterációra épülő versforma továbbélése válik adatolhatatlanná.²² A következő, hozzávetőleg hét évszázados időszak nem éneklésre, hanem olvasásra, felmondásra szánt versanyagát a párrím határozza meg, e verselési gyakorlatban hoz újat Opitz kísérlete,²³ aki az antik időmértéknek a szóhangsúlyra épülő utánzásával alakít ki új metrikai rendszert.

A német verstörténet máig meghatározó elméletírója, Andreas Heusler a 9–16. század német nyelvű párrímköltészetét két nagy korszakra osztja (9–14. század, Altdeutsch; 14–16. század, Frühneudeutsch²⁴), de az első korszakon belül – verstechnikai sajátosságai miatt – az 1070–1170 közti (Frühmittelhochdeutsch), ill. az azt követő, 1170-től 1290-ig terjedő időszakot (ritterlichen Reimpaare) külön vizsgálja.²⁵ A négy korszakot Heusler – a sorok szótagszámviszonyai tekintetében – a következőképpen jellemezi.

Az első rímes vers megjelenésétől, tehát Otfrid (9. század) fellépésétől 1070-ig terjedő időszak nem túl változatos. A sorok szótagszámmértékei 4–10 között ingadoznak, de a két szélső értéket ritkán közelítik meg, a jellemző sorhosszúság 6–7 szótagos.²⁶ A következő, 1070–1170 közötti kor-

20 Ismeretlen, *Kiskarácsonytól keresztvíz*, RPHA 761; Ismeretlen, *Kiskarácsonytól keresztvíz*, RPHA 3041; Ismeretlen, *Mert mit egyszer megszerzettél*, RPHA 901.

21 Ismeretlen, *Szendrői hegedősenek*, RPHA 1318; Ismeretlen, *Láttatok-e, urak, szarvon kötött tulkot*, RPHA 4031; Ismeretlen, *Vénebb leány nem volt a városban* – lejegyezve: a 17. század közepén, modern kiadása: RMKT 17, 3, No. 58; Ismeretlen, *Pajkos ének* – lejegyezve: *Fanchali Jób-kódex*, 1606–1607.

22 HEUSLER 1925–1929, II, 2.

23 OPITZ 1624.

24 A korszakhatárokat ld.: HEUSLER 1925–1929, I, 1–4. Az előbbi időszak tárgyalását: HEUSLER 1925–1929, II, 38–73.; az utóbbiét: HEUSLER 1925–1929, III, 26–60.

25 HEUSLER 1925–1929, II, 74–99, 99–163.

26 HEUSLER 1925–1929, II, 43–55.

szak sokkal változatosabb képet mutat, a sorok szótagszámmértékei kitolódnak: a legrövidebbek 3, a leghosszabbak 18 szótagosak.²⁷ A harmadik korszak a kezdeti, az extremitásokat kerülő határértékekhez látszik közeledni: a legrövidebb sorok megint 4, a leghosszabbak 10 szótagosak.²⁸ A 14–16. század párrímköltészete végül ismét a formai sokféleség időszakát hozza. A sorok szótagszáma újra 3–18 között ingadozik, ráadásul úgy, hogy a két szélső értéket megközelítő sorfajták egyazon versen belül is keveredhetnek (*Das Teufels Netz*, 15. sz. első fele: 4–18 szótagos sorok; *Christus und die minnende Seele*, 15. sz.: 4–15²⁹). A korszak nagy újdonsága, hogy a szabad szótagszámú formák mellett megjelenik a szótagszámláló párrímköltészet is, ennek leggyakoribb sorfaja hímrím esetén 8, nőrím esetén 9 szótagos.³⁰ A német párrímköltészet formai hagyományát szempontunkból tehát két nagy típus jellemzi. Az első, szótagot nem számláló megszokás a vizsgált időszak (9–16. század) folyamán végig kimutatható. Az e csoportba sorolt versek egy részének sorhosszúsága szűkebb, 4–10 szótagos határértékek között mozog (ez a megoldás jellemző a 9–11., ill. a 12. század végétől a 14. századig tartó időszakra), más része ennyi kötöttséget sem mutat (ahogyan azt az 1070–1170 közötti időszak, ill. a 14–16. század verselési gyakorlatának esetében. A második csoport a szótagszámláló sorfajtákból építkező verseket foglalja magába. E hagyomány megjelenése időben jóval korlátozottabb, a sorok szótagszámának szabályos visszatérését szem előtt tartó verselési technika csak a vizsgált korszak legvégén, a 14–16. században jelenik meg és válik elterjedté.

A kétféle hagyomány közös jellemzője, hogy 1) a vers metrikai és a szintaktikai szerkezete gyakran független egymástól,³¹ 2) a szabályos rímszerkezetet olykor bokorrímes részek teszik változatosabbá.³²

27 HEUSLER 1925–1929, II, 74–99.

28 HEUSLER 1925–1929, II, 99–135.

29 HEUSLER 1925–1929, III, 26–48.

30 HEUSLER 1925–1929, III, 48–60.

31 Szintaktikai tekintetben a sorvégek és a sorpárvégek egyaránt lehetnek nyitottak, viszont éles szintaktikai határ (például mondatvég) a verssor belsejében is előfordulhat (HEUSLER 1925–1929, II, 80, 138–139.; HEUSLER 1925–1929, III, 28.).

32 A bokorrímes egységeket Heusler – és általában a német szakirodalom – két típusba sorolja. Azokban az esetekben, amelyekben a rímzó a párrímes szerkezet határait meghaladó ismétlése nem mutat szabályozottságot (a, a, a, a, a, a...), rímhalmazásról (Reimhäufung) beszél, megkülönböztetve ettől az ún. hármas rímet (Dreireim), ahol a rímes sorpár csak egy azonos végződésű sorral egészül ki (HEUSLER 1925–1929, II, 81.; HEUSLER 1925–1929, III, 28.).

Német nyelvű, protestáns drámaköltészet

A középkori misztériumjátékokat (Geistlichen Spiele) nem számítva, német nyelvterületen *A gazdag és Lázár* (Luk 16,19–31) példázatának egy 1529-es, zürichi feldolgozásával veszi kezdetét a bibliai tárgyú drámák hagyománya. Míg a középkori színjátszás inkább Jézus életére és szenvedéstörténetére koncentrált, addig a 16. század második harmadától – elsősorban a protestáns drámaírók – az Ószövetség történeteit, kevésbé jellemző módon pedig az Újszövetség példázatait kezdik feldolgozni. Ennek a változásnak az oka az, hogy Luther vélekedése szerint Jézus passiótörténete nem színpadi téma, mivel a tragikum mellett a könnyelmű feldolgozásból fakadó durva komikum útszéli hatást keltene.³³ Luther felfogásának következtében egyre-másra jelennek meg a hasonló tárgyú drámák: *Verlorene Sohn* (pl. Burkhard Waldis), *Joseph* (pl. Joachim Greff, Thiebold Gart, Hans von Rüte, Jacob Ruoff), *Susanna* (Sixt Birck, Paul Rebhun), *Judith* (Joachim Greff), *Judas Iscariotes* (Thomas Naogeorgus), *Esther* (Valentin Voith, Andreas Pfeilschmidt), *Isaac* (Hans Tirolf), *David und Goliath* (Hans Tirolf, Hans von Rüte), *Tobias* (Johannes Ackermann), *Hiob* (Jakob Ruoff, Johan Narhamer), *Gedeon* (Hans von Rüte), *Noe* (Hans von Rüte) stb.

A német nyelvű protestáns bibliai színdarabok mindig párrímeseek, általában hímrím esetén nyolc, nőrím esetén kilenc szótagos sorokból épülnek fel, de kötetlen szótagszámú megoldásra is van példa.³⁴ Mindjárt ilyen az első fennmaradt ószövetségi tárgyú darab, Joachim Greff József-drámája.³⁵ A rímek meglehetősen esetlenek, a sorok szótagszáma 6–10 között ingadozik.³⁶ A hasonló példák mellett a magyar szöveg verseléséhez legközelebb Hans Salat (1489–1561) *Judith* című, töredékesen fennmaradt drámája áll.

33 MICHAEL 1984, 45, 51.

34 A kizárólag a szótagszámlálásra és a párrímre alapozott versforma mellett az antik drámai sorfajták imitációjára is történik kísérlet, ez azonban elszigetelt jelenség marad. Paul Rebhun, a sorok szótagszámát az antik sorfajták szótagszáamához igazítva, az időmértékes verselést az értelmi hangsúlyok szabályos elhelyezésével utánozza (REBHUN 1536). Rebhun kísérlete talán az első tudományos igényű, metrikailag helyreállított Terentius-kiadással (MELANCHTHON [ed.] 1516) hozható összefüggésbe. A kísérlet elszigeteltségét ugyanakkor jól mutatja, hogy metrikai újításait még tanítványa, Hans Tirolf is csak nagyon korlátozott mértékben használja (MICHAEL 1984, 74.). Jellemző, hogy egy ismeretlen szerző Rebhun *Susannáját* át is írja a megszokott formába (MICHAEL 1984, 73.).

35 GREFF 1534.

36 MICHAEL 1984, 54.

A 345 soros töredék sorainak szótagszáma 6–17 szótag között ingadozik, az egész szöveget meghatározó párrímeket olykor bokorrímes (**félkövér**) részek váltják, a sorokat néha soráthajlás (*kurzív*) köti össze. A szöveg 25–38. sora:³⁷

Nun diser nabochodonosor hett jm fiergenommen	25
den vmkraisz der welt zu überkumen	
schicktt botten zu herren vnd stetten	
ob sy jm vnderdenig sein wetten	
dz selbig hand sy nit getan	
sondern die botten on er haim <i>glan</i>	30
<i>Ziechen</i> , vnd dem künig sagen an	
sy wöllen jnn nit fier oberkait han	
ob welchem der künig zu zorn ward bewegt	
das er sienen walttigen den handel fierlegt	
vnd thett mit jnen zu ratt gon	35
wie er sy woltt strafen lan	
alsz nun jnen allen	
sein mainung thett gefallen...	

A bibliai tárgyú színdarabok a magyar királyság német lakosságú városaiban is elterjedtek. A bártfai német nyelvű színjátszásról, ill. Leonhard Stöckel *Susanna*-drámájáról³⁸ Szilasi Klára írt átfogó, a dráma kiadását is magába foglaló tanulmányt.³⁹ Ezt a németországi munkákhoz minden tekintetben hasonló darabot Bártfán kívül Kassán és Körmöcbányán is játszották. Kassán ezen kívül színre került Judit (1566) és a tékozló fiú (1571), Körmöcbányán Sámson és József története is. Itt 1534-ben az iskolai színjátszást már régi szokásként említik, az addig latin nyelvű előadások helyett a város *scriptor germanicus*a ekkortól a német előadásokat kezdi népszerűsíteni. Besztercebányán 1552-től, Nagyszébenben 1573-tól vannak előadások. Brassóban 1549-ben mutatták be Valentin Wagner *Amnon incestuosus* című darabját⁴⁰ egy évvel később ugyanitt *Ábel megöletéséről* szóló munkát vittek színre.⁴¹ A *Segesvári töredék* tehát mind tematikailag (ószövegségi történet), mind

37 LEVINGER 1937, 577.

38 STÖCKEL 1559.

39 SZILASI 1918.

40 RMNy 75.

41 PUKÁNSZKY 1926, 193–195. VARGA 1988.

metrikailag (szabad szótagszám, szintaktikailag nem feltétlenül zárt sorok, párrímes jelleg) a korabeli német drámairodalomhoz látszik igazodni.⁴² Eredeti alkotás-e a magyar szöveg vagy sem? A három ifjú tüzes kemencébe vettetésének történetét a német drámairodalom a 16. század végéig tudtommal csak egyszer dolgozta fel, de ezt a színdarabot is csak említésből ismerjük. Karl Goedeke közli azt a bejegyzést, amely szerint 1584. június 15-én Georg Pfund ilyen tárgyú drámát mutatott volna be.⁴³

***The Fragment of Segesvár* and the German Protestant Drama**

The first – and until the end of the 16th century the only – Hungarian speaking drama written in metrical form, the so-called *Fragment of Segesvár* (“Segesvári töredék”) was printed in Szeben (Hermannstadt) at the turn of the year 1575–1576. The text treats the story of the three men in the fiery furnace described by the Book of Daniel (3:1–30). The metrical form of the text is unfamiliar in the old Hungarian tradition. The fragment contains 90 rhymed couplets (but there are longer parts which use the same rhyme and there are unrhymed lines), the number of the syllables in a line fluctuates between 6–14 and it occurs that the line is syntactically open-ended. Because of the metrical form of the text the *Fragment* was considered as an isolated phenomenon which has no connection to any tradition. From the point of view of the 16th century Hungarian poetry unfamiliar metrical structure can be easily interpreted in the tradition of the contemporary German drama.

42 A művet Latzkovits szintén német (brassói evangélikus gimnázium) környezethez köti, megjegyezve, hogy ugyanazt a darabot több nyelven is előadhatták, ezért „egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy a brassói evangélikus gimnázium magyar hallgatói a magyarok lakta Bolonyába (Brassó magyar-negyede) is »kivitték« az eredetileg talán latinul is bemutatott [...] színdarabot” (LATZKOVITS 2007b, 103.).

43 „15. Juni 1584 hat Georg Pondo, domküster die comoediam Von den drei männern im feurigen ofen vfm rathhause agiret” (GOEDEKE 1862, 328.).

K. KAPOSÍ KRISZTINA

A NÉVTELEN *COMICO-TRAGOEDIA* MŰFAJJI
KOMPLEXITÁSA ÉS ÖSSZEFÜGGÉSE A *DREI LEBENDE*
UND DREI TOTE-SZÖVEGCSONPORTTAL

Bevezetés

A Névtelen szerző *Comico-Tragoediáj*át a 17. században három nyomda is megjelentette: Szenczi Kertész Ábrahám váradi,¹ Brewer Sámuel löcsei² és Misztótfalusi Kis Miklós kolozsvári³ műhelyének kiadványai között egyaránt szerepel e négy felvonásból álló „rész szerint víg, rész szerint szomorú história”. A drámát egészében vagy részleteiben másolni is hamar elkezdtek, Kájoni János *Latin–magyar versgyűjteménye*,⁴ Petrovay Miklós *énekeskönyve*,⁵ a *Mihál Farkas-kódex*⁶ és még további más 17–18. századi kéziratok

1 *Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum* 1. *de Virtute et Vitio*, 2. *de Divite purpurato et Paupero Lazaro* 3. *de Milite scelerato* 4. *de Praefecto tyranno (agit)*, Várad, Szenczi Kertész Ábrahám, 1646. RMK I. 787b, Sztripszky. I. 191, MKSz 1878, 272, RMNy 2157. Mikrofilmmásolata: OSZK FM2/2213.

2 *Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum* 1. *de Virtute et Vitio*, 2. *de Divite purpurato et Paupero Lazaro* 3. *de Milite scelerato* 4. *de Praefecto tyranno*, Lőcse 1683., Brewer S. (36) lev.-8r., RMK I. 1305, és mikrofilmmásolata: FM 2/2309.

3 *Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum* 1. *de Virtute et Vitio*, 2. *de Divite purpurato et Paupero Lazaro* 3. *de Milite scelerato* 4. *de Praefecto tyranno*, Kolozsvár 1699, Misztótfalusi Kis M. (27///I lev., 1 fm.-8r.), RMK. I. 1539., mikrofilmen: FM2/094.

4 KÁJONI János, *Latin–magyar versgyűjtemény (Hymnarium)*, Csíksomlyó, kb. 1659–1677. Jelzet: A V 3/5250, fotómásolat (részleges): MTAK Ms 11.027/3–6, f.23–26, f 820–900. A *Comico-Tragoedia* teljes szövege a 75–97 lapokon.

5 *Petrovay Miklós-énekeskönyve* (1670–1672) – 212 lev. 16 cm – Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár (ref. koll.) 1526. sz. Mf: MTAK A 135/I, 368/IV. és 220/II. (Pótlás.). A *Comico-Tragoedia* 2. scéája a 151b–160 lapokon, a harmadik scéna szövege: f. 161–167a.

6 *Mihál Farkas-kódex*, (1677–1687) – OSZK Oct. Hung. 482. 25a–27b folio lapjain

énekeskönyv és gyűjteményes kötet⁷ is megőrizte a *Comico-Tragoedia* szövegét; *A[z ama hajdanában élő, de már most] Pokolban kínlódó Dúsgazdag históriája* címvariánssal pedig népszerű ponyvaolvasmányként is terjedt.⁸

7 Részleges kéziratok és kiadások: Kájoni János *Cantionale Catholicum*, Csík, 1676, MTAK RM I. 4r 316. (RMK I 1188), 729. (Az MTAK-ban lévő kéziratnak az 537–786. lapjai hiányoznak, ezért az 1719-es kiadást használtam: MTAK 522. 808, 630–633: *Infernus*, *Pokol felirattal A Gazdag siralma: Oh bú-látott, sok kín-vallott, gyarló testem!* stb.). Az 1676-os kiadásban azonban szerepel még a Szegény Lázár és a Gazdag ember bibliai történetének prédikáció-szerű elbeszélése, ez azonban valószínűleg nincs szövegszintű kapcsolatban a *Comico-Tragoediával*, l. 517sk.; *Cantus catholici (Editio Szelepcsényiana)*, Nagyszombat nyom., 1675, 188. lap: *Ó búlátott sok kint vallott gyarló testem...* (OSZK RMK I, 1183a, leírását lásd: RMKT XVII. 15/B, 67–78.); *Écsi-énekeskönyv (1700–1725)* – 150 lev. 19 cm. – Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár 10a E 29/3. Mf: OSZK FM 1/2187., 11–16: *Ó búlátott, sok kint vallott gyarló testem...*; Illyés István, *Soltari énekek a magyar anyaszentegyház vigasztalására és halottas enek a szomorú temetések alkalmatosságára. Hozzáadatulán rövideden a jól meg-haláshoz való keszület*, Nagyszombat, 1693 (RMK I. 1446/1.) *Az elkarhózt Dus-Gazdag Lelkének kesergése: Oh! bú-látott, sok kint vallott garló testem: Melly nagy kinban, siralomban lrted estem. Éjjel nappal, jajgatással, magam tsak veszem, silleszttem.* stb. első kiad., 188 sk. (nótával együtt).

8 p1) *A Pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája, melly régi Töredékekből össze szedetett, és a' kegyes Olvasóknak kedvéért újjolag nyomtatásban ki-adatott*, Budán, nyomtatott 1832-dik Esztendőben, OSZK PNY 6051.

p2) *A Pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája, mely a régi töredékekből összeszedett és a kegyes olvasóknak kedvéért ójlag nyomtatásban kiadatott Budapesten*, Nyomatott Bagó Márton és fiánál, [é.n.], OSZK PNY 6005;

p3) *A pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája, mely a régi töredékekből összeszedett és a kegyes olvasóknak kedvéért ujolag nyomtatásban kiadatott*, Nyomtatta Tichy Alajos N. Váradon, 1861., OSZK PNY 605 (5/35);

p4) *Ama hajdanában frissen élő de már most Pokolban kínlódó Dús-gazdagnak históriája, melly a régi töredékekből összeszedett, és a kegyes olvasó kedvéért most újonnan nyomtatásba vétetődött*, Gyulán, Nyomtatta s kiadta Réthy Lipót., 1858., OSZK PNY 579 (4/32);

p5) *A' pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája*, Példázatúl a' köznép számára kiadja Farkas Ferencz, Magyar-Óvárott, Czéh Sándor könyvnyomdájában, 1847., OSZK PNY 562 (2/16);

p6) *Ama hajdanában frissen élő de már most pokolban kínlódó Dus-gazdag historidája, melly a régi töredékekből össze szedetett, és a kegyes Olvasóknak kedvéért most újonnan nyomtatásba vétetődött*, h.n., é.n. [1800 k.], OSZK 820. 792. Nro.27.;

p7) *A pokolban kínlódó Dús-gazdag historidája, melly a régi Töredékekből össze-szedett, és a kegyes Olvasóknak az olvasásra ujjolag ki-adatott*, h.n., é.n. [1800 k.], OSZK 820.863;

p8) *Ama hajdanában frissen élő de már most pokolban kínlódó dúsgazdag históriája, melly a régi töredékekből össze szedetett, és a kegyes olvasóknak kedvéért most újonnan nyomtatásba vétetődött*, h.n., é.n. [1810]OSZK 821. 132. Koll.

E gazdag és szerteágazó szöveghagyománnyal rendelkező dramatikus alkotás közkedveltsége leginkább a szentírási pretextusokra épülő szcénák cselekményének a mozgalmasságában és eszkatológiai irányultságában rejlett. A szegény Lázár és a fősvény Gazdag, a híres lator katona és a kegyetlen tisztartó jól ismert bibliai történeteinek a felidézése olyan átélhető példázat-sorozatot nyújtott a korabeli olvasó- és befogadóközönség számára, amely a Virtus és Vitium vetélkedését színre vivő psychomachia allegorikus kerete, valamint az elrettentő költői képekben és retorikai alakzatokban bővelkedő pokol- és haláljelenetek révén egyúttal a moralizálást is szolgálta. A *Comico-Tragoedia* ekképp a kora újkori befogadóközönség több rétegének kielégítésére is alkalmas volt: a látszólag nem túl bonyolult cselekményvezetésű, s azonos gondolati és strukturális sémára épülő szcénák elsősorban a populárisabb befogadórétegek morális figyelmét köthették le; de az allegorikus szöveggenerációs eljárások és a gazdag intertextuális háló révén a *Comico-Tragoediában* az elvontabb tartalmak közvetítését kereső reflektáltabb szemléletű befogadók is megfelelő olvasmányra találhattak.

A dráma irodalomtörténeti helyének meghatározása mégis meglehetősen problematikus: a fő nehézséget szerzőjének ismeretlensége jelenti, hiszen az összes többi filológiai-textológiai dilemma – mint amilyen a keletkezés pontos idejének meghatározása, a mű felekezeti irányultsága, a szöveg létmódja és poétikai besorolása, a minták, források és a megfelelő irodalmi kontextus kérdése – mind az attribúció köré csoportosul. Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása komplex kutatási szemléletet kíván meg, hiszen az egyes részproblémák igazán csak egymással összefüggésben írhatók le és vizsgálhatók.

A *Comico-Tragoediát* körülvevő számos talány közül az alábbiakban elsősorban a szöveg poétikai besorolásának nehézségére, s a darab műfaji összetettségére szeretnék rámutatni. Ennek a kérdésnek a tisztázása azért is fontos, mert egyrészt teljessé teszi a *Comico-Tragoedia* általános filológiai-textológiai leírását; másrészt a szöveg irodalomtörténeti kontextualizálásához is alapvető segítséget nyújt. A darab régi magyarországi és nyugat-európai irodalmi mintáinak, párhuzamainak a keresésekor a *Comico-Tragoedia* műfaji összetettségének ismerete ugyanis a szűkebben vett drámák, dramatikus alkotások csoportján túl utat nyit más műfaji-tematikai irányokkal – kiváltképp az ars moriendi-irodalommal és egyéb eszkatológiai szövegekkel – való kapcsolódásoknak a felismerése felé is. Ezek közül tanulmányom második részében a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoporttal való összefüggéseket mutatom be.

I. A *Comico-Tragoedia* műfajának kérdése

I. 1. A poétikai besorolás nehézsége

A *Comico-Tragoedia* filológiai leírása és történeti-irodalmi közegének meghatározása során a szöveg műfajára sem könnyű egyértelmű választ adni. Az elsődleges problémát mindenekelőtt az jelenti, hogy mit tekintünk alapnak a darab poétikai besorolásánál: a műfajjelölő címet (*Comico-Tragoedia* → komikotragédia)? A barokkos címadás pontosító leírását (*rész szerint víg, rész szerint szomorú história*), amelynek alapján egyfelől a kevertműfajiság kérdése merül fel; másfelől pedig az, hogy história-e a darab, s ha igen, akkor milyen értelemben? Használjuk-e a szakirodalomban többször előforduló Lázár-dráma megjelölést, amely a 2. szcena folklorizálódásán és annak európai kontextusán alapul? Nevezzük pusztán csak drámának vagy színdarabnak? Esetleg Koltay-Kastner Jenő elgondolása nyomán a zenei műfajok felé tájékozódjunk, s fogadjuk el tanulmányának alapgondolatát, miszerint a *Comico-Tragoedia* lenne „az első magyar opera”? Korántsem egyértelmű, hogy ezek közül a szempontok közül melyiket vegyük irányadónak, s tekintsük a leginkább helytállónak.

I.2. Műfaji komplexitás: a lehetséges kategóriák

- *komikotragédia* ('*comicotragoedia*')

A legkézenfekvőbbnek kétség kívül a *komikotragédia* műfajkategóriája tűnik. Emellett szól a darab címe, amelyben a kötőjellel összekapcsolt szerkezet (*Comico-Tragoedia*) egyértelműen műfaji megjelölést (*komikotragédia*, régies alakban: '*comicotragoedia*') jelent. A magyar reneszánsz drámairodalomban általános gyakorlatként volt jelen, hogy a szerzők alkotásaik címében a műfajra is utaltak, még hozzá általában az arisztotelészi poétikának megfelelően.⁹ A 16. századi magyar reneszánsz drámák tehát vagy a *comoedia*, vagy pedig a *tragoedia* kategóriájába tartoztak. Ehhez képest a következő század(ok) drámái már kilépnek a klasszikus műfajelmélet keretei közül és a szabályos formák helyett az egymástól eltérő, más műfajba tartozó, kevert elemekkel dolgoznak. Lucas a Sancto Edmundo (Moesch Lukács) *Vita poetici*jában (1693) már nem is kettő, hanem rögtön négy drámai műfajt említ

9 PIRNÁT 1969, 527–555.

és jellemez: a *tragoediát*, a *comoediát*, a *comicotragoediát* és a *tragicomoediát*.¹⁰ Jacob Masen, német jezsuita,¹¹ aki többek között Moesch Lukács nézeteit is termékenyen befolyásolhatta,¹² szintén szót ejt *Palaestra eloquentiae ligatae* c. irodalomelméleti munkájában a *comoedia* és a *tragoedia* kereszteződésével, keveredésével létrejött *comicotragoediáról* és *tragicomoediáról*.¹³

Ebbe az irodalom- és drámatörténeti, illetve poétikai rendszerbeli változásba illeszthető a Névtelen szerző *Comico-Tragoediája* (1607–1645) éppúgy, mint ahogyan Felvinczi György azonos című darabja (1693) is. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a tragikomédia és a komikotragédia nem a 17. századi drámairodalom újítása, hanem a plautusi *tragi(co)moedia* fogalomnak a felelevenítése. A terminus (*tragicomoedia*) és párja (*comicotragoedia*) ugyanis Plautus *Amphitryójának* előbeszéde (*Prologus* 59, 63) nyomán került be a későbbi századok teoretikus irodalmába. Azt, hogy a késő reneszánszban és a barokkban miért nyúltak vissza ehhez a korai műfajfogalomhoz, a szakirodalom leginkább társadalmi és esztétikai okokkal magyarázza:

„A kora renaissance drámaelmélete, mely főként Diomedes és Donatus definícióján alapult, túlságosan merevnek bizonyult a közízlés számára, s a középkori misztériumok és moralitások példáján felnőtt színpadi íróknak és közönségnek *jobban megfeleltek a vegyes műfajú színpadi művek, mint az antik szabályokat szigorúan követő tragédia és komédia*.¹⁴ (– kiemelés tőlem, K.K.K.). S bár a magyar barokk drámairodalomban cím szerint csupán két komikotragédiát találunk, a Névtelen szerző és Felvinczi alkotását, mégis egyetérthetünk Dömötör Tekla azon megállapításával, miszerint „17. századi magyar drámaíróink valójában a vegyes műfajú darabokat részesítik előnyben.”¹⁵

10 MOESCH Lukács, *Vita poetica*, Tyrnaviae, 1693. Ehhez lásd: BÁN 1971; KILIÁN 1992, 319–337. A témához lásd továbbá: PINTÉR 1993, 11–18. Újabban: PINTÉR 2014, 81–89.

11 Ehhez lásd: TÜSKÉS–KNAPP 2004, 139–154.

12 TÜSKÉS–KNAPP 2004, 142.

13 Vö. MASEN, Jacob, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Köln, 1664, 130skk. [VD17 3:006361W].

14 *Régi Magyar Drámai Emlékek* 1960, II., 99. (Dömötör Tekla jegyzete).

15 DÖMÖTÖR 1961, 22.

Ennek magyarázata, hogy gyakran a *comoedia* terminus is kevert műfajú darabot jelöl, sőt, nemritkán a *tragoedia* is.

Ahhoz, hogy megértsük, miben is áll a Névtelen szerző alkotásának – és a század más kevert típusú darabjainak – komikotragédia jellege, szükséges idézni Szenczi Molnár Albert szótárának *comoedia* és *tragoedia* definícióját, valamint röviden kitekinteni más elméleti megállapításokra is. Az 1604-ben megjelent Szenczi Molnár-féle latin–magyar szótár¹⁶ szerint a *comoedia* „oly játék melyben bizonyos személyek ez világon mindenféle rendnek erkölcsöket, szokásokat mintegy tükörben előmutatják”; a *tragoedia* „fabula vagy szerzetes játék, fő személyek dolgairul, kinek nagy friss, pompás az eleji, de az vége szomorú és rettenetes.” Ahogyan arra többek között Pirnát Antal¹⁷ és Pintér Márta Zsuzsanna¹⁸ is rámutatott, az idézett definíciók fő forrása Donatus Terentius-kommentárja, amelyet a humanista drámaelméletek (lásd pl. Iulius Caesar Scaliger 1561-es *Poetices libri septem* című munkáját) is előszeretettel használtak.

A *comoedia* meghatározása a humanista poétikai irodalom egyik legelterjedtebb közhelyén, a *speculum consuetudinis*-en alapul.¹⁹ A gondolat eredetileg Cicérótól származik, az ókori filozófus és retorikatudós a *De re publica* IV. könyvében írta a következőket: „Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis” (Cicero, *De re publica*, IV. 11). Ezt a cicerói gondolatot vette át később Donatus. Ezt a szándékot, vagyis, hogy a szerzők alkotásukon keresztül (morális) tükröt tartsanak olvasóik elé, megtaláljuk a *Névtelen Comico-Tragoediában* is – gondoljunk a fősvény Gazdag vagy a lator katona alakjának bemutatására.

A *tragoedia* Szenczi-féle definíciójának legfontosabb pillére a cselekmény kimenetelének irányultsága: a víg kezdet, ám rettenetes vég sémája. Ez az arisztotelészi kiindulású poétikai szempont, vagyis a dramaturgiai

16 SZENCI MOLNÁR ALBERT, *Dictionarium Latinoungaricum. Opus novum et hactenus nusquam editum, in quo omnes omnium probatorum linguae Latinae autorum dictiones et rerum vocabula, quoad fieri potuit, propriissime et exactissime sunt Ungarice reddita. Nomina item propria deorum, gentilium, regionum, insularum, marium, fluviorum, sylvarum, lacuum, montium, populorum, virorum, mulierum, urbium, vicorum et similium cum brevi et perspicua descriptione Ungarica sunt interspersa, quae singula ita sunt digesta, ut sub initiali sua litera facile reperiantur*, Noribergae [Nürnberg] : procurate Elia Huttero Germano, 1604. (RMK I. 392–393).

17 PIRNÁT 1969, 529–533.

18 PINTÉR 2004, 88–98.

19 PIRNÁT 1969, 529.

ív szerint történő megkülönböztetés elve rendkívül elterjedtnek számított az elméleti irodalomban: a humanista teoretikusok komoly értelmezői hagyományra támaszkodhattak a középkori kompilátorok és lexikográfusok munkáiban, amelyek az antik forrásokhoz (Horatius, Diomedes, Euanthius-Donatus) visszanyúlva magyarázták tragédia és komédia kezdet és befejezés szerinti különbségét. Ennek értelmében a komédia az, ami rosszul kezdődik, de jól végződik; a tragédia pedig épp ennek ellenkezője, vagyis jól kezdődik, de rosszul zárul.²⁰ Ez az elv érdekes dialektikát mutat a Névtelen szerző *Comico-Tragoediájában*, ugyanis a *tragoedia* műfajának „jó kezdet, de szörnyű vég” sémája a darab egészére nem alkalmazható, ám a belső scénákban rendre érvényesül (a mulatozó, s az élet örömeit habzsoló szereplők szembe kerülnek a Halállal, illetve a pokolra jutnak).

Mindezek alapján látható, hogy a Névtelen szerző kora barokk drámájára a Szenczi Molnár-féle *comoedia* és *tragoedia* fogalom egyaránt alkalmazható, s részlegesen helytálló. A korszak poétikai rendszere által kidolgozott *comico-tragoedia* műfajkategóriája, amely tehát komédiára és tragédiára jellemző jegyeket egyformán felmutat, ekképp viszonylag jól ráillik a Névtelen szerző alkotására. A darab barokkos címadásának pontosító leírása is ezt a műfaji besorolást támogatja, a „rész szerint víg, rész szerint szomorú” minősítő jelzők ugyanis a kevertségre, a víg és szomorú elemek, vagyis a *comoedia* és a *tragoedia* műfajkonstituáló minőségeinek vegyítésére utalnak.

• *historia*

Kérdésre adhat azonban okot, hogy hogyan értelmezendő a *história* megjelenés („rész szerint víg, rész szerint szomorú *história*”)? A 16. századi magyar drámák (a *Segesvári töredék* kivételével) mind prózai formában íródtak,²¹ az egy évszázaddal később született *Comico-Tragoedia* azonban már eltér ettől a korábbi hagyománytól, ugyanis verses, s ráadásul még nótajelzésekkel is ellátott. A *história* mint ’(prózai) történet, történetmondás, történeti

20 Komédia és tragédia megkülönböztetésének másik legkedveltebb szempontja a szereplők szerinti elhatárolás, vagyis a társadalmilag alacsony rangú figurák a komédia műfajához, a társadalmilag magasán állók pedig a tragédia műfajához tartoznak. Ennek fő forrása Cicero *Rhetorica ad Herennium*ának megfelelő szakasza.

21 PIRNÁT 1969, 529., bár: pl. A *Szép magyar comoediának* hosszú versbetétei vannak! Vö. továbbá: LATZKOVITS 2007a, 250–265.; LATZKOVITS 2007b.

elbeszélés’ tehát prózai formára nem utalhat; és ’epikus előadás’-ra sem.²² A helyes olvasat a *história* szónak valószínűsíthetően a ’tanító célzatú drámai történetként, példázatként’ való értelmezése lehet. Az erősen moralizáló szándékú *Comico-Tragoedia* eszerint ugyanis felfogható egy négy részből álló, rész szerint víg, rész szerint szomorú drámai példázat-sorozatként (lásd a szcénák bibliai pretextusait, illetve a mű egészének példaadási szándékát).

A magyar és kiváltképp az itáliai (elsősorban firenzei) irodalom- és drámatörténet előzményeinek tükrében még élesebb megvilágítást kaphat a *história* szónak ezen értelme, jelentése. Kiváló példa erre irodalmunkból Temesvári Pelbárt *Próféta-játékának* ferences fordítása (Tihanyi-kódex, l. a „históriás mód” szerzői megjelölést), külföldi kontextusban pedig például a *Pathelin mester históriája*, Feo Belcari *Ábrahám és Izsák* c. játéka, Lorenzo de Medici *Szent János és Pálja*, a *Storia di Santa Uliva* és még számos más olasz devóciós játék és vallásos dráma is. De itt említhető – német irodalmi példát is hozva – Andreas Diether (†1561) 1544-es latin nyelvű *Ioseph* című játéka is, amely a szerzői megjelölés szerint *historia sacra*. Ahogyan azt Wolfram Washof is megállapítja, a latin és német nyelvű bibliai drámák esetében sem ritka a *historiának* mint műfajelőlő terminusnak a használata az olyan alkotásokra, amelyek funkciójukat, szerzői szándékukat tekintve példázatok (*exemplum*), vagyis bibliai tanítást, illetve tanításokat kívánnak a befogadók elé tárni, formájukat tekintve pedig színpadra alkalmasak.²³

Az említett darabok mindegyikénél megfigyelhető, hogy címükben, bevezetőjükben vagy szöveghagyományozódásuk során valamiképpen *história*-ként, *storiaként*, *storia santaként*, *istoria nuovaként* jelölik meg őket, s esetükben ez nem az epikához kötődő meghatározást jelent, hanem történetileg lejátszódó cselekményt, méghozzá általában valamilyen szent, vallásos-bibliai történet cselekményét a dráma formai keretei között.²⁴ A *Névtelen Comico-Tragoediánál* is pontosan így érthetjük és oldhatjuk fel legtalálóbban a pontosító alcím *história* megjelölését. Még egy közelebbi példát hozva, Illyefalvi Istán *Jephtáját* is célszerű lehet idekötni: a Georgius Buchananus latin

22 A *história* fogalmáról részletesen lásd elsősorban Orlovsky Géza és Varjas Béla tanulmányait: ORLOVSKY 2007, 310–323.; VARJAS 1984, 125–252. Továbbá lásd a legfrissebb szakirodalomból Pap Balázs doktori értekezésének elméleti bevezetőjét mint a különböző *historia*-értelmezések áttekintését, összegzését: PAP 2011, 6–57.

23 WASHOF 2007, 68–81.

24 Vö. Régi Magyar Drámai Emlékek 1960, I., 105. (KARDOS Tibor, *Drámai szövegeink története a középkorban és a renaissance-ban*).

nyelvű humanista drámájából (*Jephtes sive Votum*, első kiadás: 1554) készült fordítás címe szerint tragédia,²⁵ ám históriaként hagyományozódott tovább irodalmunkban (tkp. verses bibliai „historia, avagy tragoedia” – ahogyan az 1665-ös löcsei címlapon²⁶ szerepel).²⁷ A bibliai történetválasztásnak, valamint az ehhez rendelt *historia* és *dráma* terminusoknak, illetve műfajkategóriáknak az együttes előfordulása és összetartozása tehát nem példa nélküli a korabeli irodalom- és drámatörténetben.

• *a drama comicotragicum alcímű kevertjátékok*

A tartalmilag bibliai történeteket feldolgozó, nyelvileg és dramaturgiailag pedig komédiára és tragédiára egyaránt jellemző sajátosságokat magában foglaló *Névtelen Comico-Tragoedia* műfajának még pontosabb leírását és mélyebb megértését teheti lehetővé, ha összevetjük a 16. századi kevert típusú német darabokkal is. Az 1500-as évek német (és latin) nyelvű drámairodalmának egy csoportja olyan alkotásokat foglal magába, amelyek műfajilag kevert jellegűek éppúgy, mint a Névtelen szerző kora barokk drámája, cselekményük szerint pedig valamely szentírási történet parafrázisát adják.²⁸ Ilyen például Hieronymus Ziegler *Protoplastusa* (1547) és *Ophilitese* (1549), valamint *Parabola Christi de decem Virginibus* (1555) című darabja; Sixt(us) Birck *Susannája* (1537), *Judithja* (1540), *Sapientia Salomonisa* (1547); és Jacobus Schoepper *Voluptatis ac Virtutis Pugna* (1546) című moralitása is.

25 *Jephta, sive tragoedia Iephie, ex Georgio Buchanano Vngaricis versibus reddita in gratiam spectabilis ac magnifici d. d. Francisci Kendi de Rhadnot, fdiolaeque eiusdem festiuissimae Sophiae Kendi... Stephano Illyefalvino interprete, Colosuárat, 1590 (RMNy 645). A Jephthe-történettel kapcsolatban lásd: HORVÁTH 1957, 442–445.*

26 *Jephta historiaia, avagy tragoediaia, mikeppen ő az sidok által hadnagsagra hivatvatván az Ammon fiaí elle(n) Istenhez valo képtelen szeretetiből fogadást tött jó szerencse fejébe, kiért végre az ő egyyetlen egy leányát, Iphist nagy szomoru és keserves halállal meg áldozta. A Buchananus Györgynek írásából magyar versekbe fordítatot Illyefalvi István által. [Löcse 1650–1660 Brewer.] (RMNy 2584).*

27 Vö. ORLOVSZKY 2007, 310–323; HELTAI 1997, 541–549.

28 GUTHKE 1961, 348–350.

Ezek az alkotások és még számos további 16. századi protestáns és katolikus német, illetve latin nyelvű kevertjáték (*Mischspiel*) a *drama comicotragicum* (al)címmel van ellátva.²⁹

A humanista német drámairodalomban tehát a *comicotragoedia* műfajmegjelölés túlnyomórészt a bibliai történeteket (tékozló fiú, Krisztus keresztrefeszítése és feltámadása, Izsák feláldozása, Zsuzsanna, Judit és Holofernés története stb.) tematizáló, s a komikus és tragikus elemeket vegyítő darabokat jelenti. Tekintve, hogy a *Névtelen Comico-Tragoedia* több szállal is kötődik a nyugat-európai – főképp német és latin nyelvű – drámairodalomhoz (elsősorban a Lázár-parabolákhoz, de más művekhez is), okkal feltelezhető, hogy műfajilag is hathattak rá a fentiekben bemutatott bibliai kevertjátékok. A Névtelen szerző alkotása ugyanis teljes mértékben megfelel annak a komikotragédia fogalomnak és műfajkategóriának, amelyet a Ziegler-, és Birck-féle drámák is jelölnek.

Mindezek alapján úgy tűnhet, hogy a komikotragédia műfaja minden további nélkül alkalmasnak látszik a Névtelen szerző alkotásának poétikai megjelölésére. Ám mégsem zárható itt le a darab műfaji besorolásának kérdése, s a komikotragédia nem tekinthető az egyedüli bizonyos, minden kétséget kizáróan megfelelő kategóriának. A Névtelen szerző drámája ugyanis szorosan kapcsolódik a megelőző korszakok vetélkedés-irodalmához is. Az egyes jelenetek alapvetően tragikus tónusú, ám helyenként a groteszkbe is átcsapó párbeszédei (mind a fő-, mind a mellékszereplők szintjén), az allegorikus megtestesülések egymással szembeni felléptetése, a középkori vetélkedések, valamint a manierista certámenek műfajcsoportjához köthetők. Továbbá az sem kerülheti el a figyelmünket, hogy a *Comico-Tragoedia* szövege több ponton is párhuzamot mutat a Test és Lélek vetélkedését megverselő *Visio Philibertivel*, valamint annak barokk modorú parafrázisával, Nyéki Vörös Mátyás *Dialógusával*. Ez az irodalmi, szűkebben textológiai és műfaji kapcsolat, valamint a dráma dialogikus felépítése mint általános formai, nyelvi jegy pedig arra utal, hogy a Névtelen szerző alkotása ha teljes egészében nem is tekinthető certámennek, a műfaj nyomai mindenképpen

29 ZIEGLER, Hieronymus, *Regales nuptiae, drama comicotragicum* (1553); SCHOEPPER, Jacobus, *Monomachia Davidis et Goliae Tragicocomedia nova simul et sacra* (1551); BALTICUS, Martinus, *Adelphopolus, Drama comico-tragicum historiam Iosephi Jacobi filii complectens* (1556); BALTICUS, Martinus, *Drama Comico-tragicum, Danielis prophetae leonibus objecti et ab angelis Dei rursus liberati historiam complectens* (1558). – GUTHKE 1961, 350 (18. jegyzet).

felfedezhetőek a műben. A *Comico-Tragoedia* műfaji meghatározása ennek alapján pedig a következőképpen árnyalható: a dráma műfajkategóriáján belül komikotragédiaként megjelölhető mű dialógusjellegű, s a certamen középkori eredetű, de 16–17. századi példákból is ismert műfajával látszik elegyedni.

• *Lázár-dráma*

Míg az előbbieken tárgyalt műfaji kategóriák (komikotragédia; rész szerint víg, rész szerint szomorú história; certamen jellegű dráma, drámai költemény) mind helyesnek tekinthetők, s lényegében probléma nélkül alkalmazhatók a Névtelen szerző alkotására, a szakirodalomban gyakran előforduló Lázár-dráma megjelöléssel már korántsem ilyen egyszerű a helyzet, annak használata ugyanis vitatható.

A Lázár-dráma terminus a külföldi szakirodalomból terjedt át a magyar nyelvű tanulmányokba, alkalmazásának jogosságát pedig a drámacsoportnak a *Comico-Tragoediával* való összefüggése adja. Az Európa-szerzte népszerű Lázár-parabolákról mára jelentékeny szakirodalom olvasható; nálunk a Névtelen szerző alkotásához kapcsolódóan azonban egyedül Binder Jenő vizsgálta a műfaj 15–16. századi reneszánsz humanista képviselőit komparatisztikai keretben. Bindernek köszönhető, hogy tanulmányával³⁰ elindította a *Comico-Tragoedia* és európai párhuzamainak összehasonlító vizsgálatait, valamint hogy rámutatott ezáltal a Névtelen szerző kora barokk drámájának a tágabb körben kijelölhető kontextusára. Feltehetőleg innen, illetve a tanulmány címéből (*Egy magyar Lázár-dráma és rokonai*) indulhatott ki az a téves műfaji-irodalmi megjelölés, amely „magyar Lázár-drámának” nevezte a *Comico-Tragoediát*.³¹

Noha a darab második szcénája valóban megegyezik az európai Lázár-drámák cselekményével és jellemző sajátosságaival, a *Comico-Tragoedia* négy szcénája közül ez csupán az egyik jelenet, s a mű többi része már nem a Lukács evangéliumában (Lk 16,19–31) olvasható szegény Lázár és Gazdag ember bibliai parabolájáról szól, hanem más szentírási történetek parafrázisát adja. A Névtelen szerző drámája tematikus szerkezetét tekintve tehát jelentős mértékben túlnő a Lázár-parabolák által kijelölt evangéliumi történet cselekményén. A *Névtelen Comico-Tragoedia* tehát második szcénájának minden hasonlósága ellenére sem nevezhető Lázár-drámának. Hogy gyakran

30 BINDER 1898, 19–43, 97–111, 221–323.

31 Így nevezi például Dömötör Tekla és Eckhardt Sándor is.

mégis így említi a szakirodalom, abban közrejátszhatott a darab folklorizálódása is, a drámának ugyanis épp ezt a részletét, vagyis a Lázár-jelenetet tartalmazó szövegegységét popularizálta a 17–18. század kéziratos irodalma és ponyvakultúrája, sőt, a népi színjátszás is a fősvény Gazdag és a szegény Lázár drámabeli jelenetét dolgozta fel.³² E kiterjedt populáris hagyománylánc pedig azt eredményezte, hogy egyfajta metonimikus megfeleltetésként a *Comico-Tragoedia* folklorizálódó második szcénája a darab egészével kezdett azonosnak feltűnni, s az idők során Lázár-történetként rögzülve vonult be a köztudatba, s vált műfajilag is (pontatlanul!) Lázár-drámává.

Belátható azonban, hogy a Lázár-dráma megjelölés csak részlegesen helytálló, éppen ezért kellő óvatossággal és körültekintéssel alkalmazható: a *Comico-Tragoedia* második szcénája valóban az európai Lázár-drámák egy miniatürizált változatát nyújtja, a darab egészét azonban semmiképpen sem helyes ezzel a terminussal illetni.

• *az első magyar opera?*

A Névtelen magyar dráma műfajával kapcsolatban szót kell ejteni Koltay-Kastner Jenő elgondolásáról is – ő az első magyar operát látta a *Comico-Tragoediában*.³³ Koltay-Kastner véleményét mindenekelőtt a mű nótajelzéseire alapozta, s a feltüntetett dallamokra énekelt szöveget képzelte el, ennek alapján pedig a *Névtelen Comico-Tragoediát* műfajilag „a 17. század udvarainál dívó kisoperákkal, intermezzókkal” érezte rokonnak.³⁴ Azonban – amint azt a későbbi kutatások is kimutatták – a darabhoz nem feltételezhető énekelt szöveg, s mégha fel is fedezhetők bizonyos tematikus, vagy jellembeli hasonlóságok egyes barokk operákkal, a *Comico-Tragoedia* akkor sem kapcsolható a zenei műfajokhoz. Ezért Koltay-Kastner azon megállapítása is korrekcióra szorul, amely szerint „a *moralitás*ok (mint amilyen pl. a *Comico-Tragoedia* is egyes vélemények szerint) nem szűnnek meg tovább élni a 17. században sem; csak a *zenedráma* divatos ruhájába öltöznek”³⁵ (zárójeles kiegészítés és kiemelések tőlem, K. K. K.).

32 Erről részletesen: KAPOSÍ 2013, 11–34.

33 KASTNER 1925, 419–426.

34 KASTNER 1925, 425.

35 KASTNER 1925, 424.

A *moralitás* mint lehetséges műfaji kategória nagyon is jó irány a *Comico-Tragoedia* poétikai besorolásához, ám továbbfejlődése és utódműfaja talán nem annyira a zenedrámában keresendő, sokkal inkább abban a műfaji képződményben, amelyet a német drámairodalom *drama comico-tragicum*nak nevez. Ahogyan a fentiekben láthattuk, a 16. századi német és latin nyelvű kevertjátékok (Mischspiel) azon csoportja, amely bibliai témákat dolgoz fel a *drama comicotragicum* címmel vagy alcímmel van ellátva. Ezek egy része nyíltan és egyértelműen a középkori moralitások hagyományának folytatója (lásd pl. Jacobus Schoepper *Voluptatis ac Virtutis Pugna, eine Comoedia tragica et nova et pia*, 1546, c. moralitását), éppúgy, ahogyan a magyar *Comico-Tragoedia* is tekinthető annak. A Névtelen szerző kora barokk alkotásával kapcsolatban tehát a *moralitás* → *zenedráma* műfaji fejlődési sor helyett sokkal inkább a *moralitás* → *drama comicotragicum* irány látszik helyesnek és alkalmazhatónak.

A *Comico-Tragoedia* műfaját egyetlen és biztos kategóriával tehát nem lehet megnyugtatóan meghatározni. Ehelyett sokkal közelebb vihet az, ha minél pontosabban igyekszünk körülhatárolni és leírni azokat a műfaji jegyeket, amelyekkel bizonyosan és probléma nélkül jellemezhetjük a darabot. Egy egyedüli pontos műfaji terminusnak és megjelölésnek a keresése helyett ezért célravezetőbb lehet, ha a következő összetett leírási formulát használjuk: a Névtelen *Comico-Tragoedia* dialógus jellegű kevert drámai költemény, amelyben a *komikotragédia* műfaja elegyedik a középkori és manierista allegorizáló-moralizáló *certámenek*, *vetélkedések* műfaji jegyeivel; továbbá műfaji érintkezést mutat a 16. századi német drámairodalom bibliai témákat feldolgozó, *drama comicotragicum* alcímmel ellátott moralitásjellegű kevertjátékaival (Mischspiel) és a reneszánsz humanista Lázár-parabolák műfajcsoportjával is.

II. A *Comico-Tragoedia* műfaji leírása és irodalomtörténeti kontextualizálása közötti kapcsolat

II.1. A műfaji kategóriák, valamint a lehetséges irodalmi minták és párhuzamok

A *Comico-Tragoedia* poétikai vizsgálata során előkerült műfaji kategóriák nem csupán a darab általános filológiai-textológiai leírását teszik pontosabbá, hanem az irodalomtörténeti kontextualizáláshoz is alapvető kiindulási pontot szolgáltatnak. A műfaji összetettségre való rávilágítás ugyanis áthidalhatja azt a problémát, amely szerint a *Comico-Tragoedia* társtalan alkotás a 16–17. századi drámairodalomban. A hazai drámák/ iskoladrámák között valóban nem találunk egyetlen olyan alkotást sem, amely megközelítőleg azonos, vagy legalábbis szoros rokonságba hozható lenne a *Comico-Tragoedia* újszövetségi történeteinek a példázatsorozatával. Sem a szegény Lázárról, sem a kegyetlen tisztartóról, sem a lator katonáról nem ismerünk önálló, vagy az ezeket a történeteket együtt tartalmazó terjedelmesebb dramatikus alkotást. A nyugati-európai irodalmat vizsgálva is hasonló a helyzet, hiszen az eddigi kutatásnak nem sikerült olyan idegen nyelvű drámát, vagy dramatikus alkotást azonosítania, amely egyértelműen a magyar *Comico-Tragoedia* forrásaként szolgálhatott volna. A darab második szcénájához hozzárendelhető európai Lázár-drámakörhöz tartozó alkotásoknak a csoportja is csupán csak részleges megfelelést jelent.

A *Comico-Tragoedia* műfaji sokszínűsége azonban azt mutatja, hogy a darab lehetséges mintái és forrásai nem feltétlenül csak a szűkebben értett drámák között kereshetők, hanem más műfaji-tematikai irányokhoz tartozó alkotások között is. Ezt szem előtt tartva érdemes egészen a középkori előzményekig visszamenőleg a vizionárius irodalomra, az allegorizáló-moralizáló vetélkedésekre és a különféle, poétikai szempontból átmenetinek tekinthető eszkatológiai szövegekre is kiterjeszteni a vizsgáldást. Az ezen a vonalon megkezdett kutatásaim során már sikerült több forrásra és egyértelmű genetikus kapcsolatra is rámutatni, mind a régi magyarországi, mind a nyugat-európai irodalom korpuszából. Ezek a kapcsolódások mindenekelőtt a motívum- és toposzhasználatban, az általános nyelvi-stilisztikai kifejezőkészletben, a strukturális és figurális felépítésben, valamint a lelkiségi- és eszmetörténeti háttérben mutatkoztak meg. A *Comico-Tragoedia* további mintáit és párhuzamait keresve az alábbiakban a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoporthal való összefüggéseket mutatom be.

II. 2. Összefüggés a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoporttal

A Névtelen szerző *Comico-Tragoediája* első olvasatra eltérő kidolgozottságú fragmentumok egymásutánjának tűnhet, amelyet a strukturális és narratív egység (látszólagos) hiánya jellemez, továbbá e szétesőnek látszó szöveget még a stílusrétegek kontrasztjai is további darabokra tördelik szét. Azonban alaposabban megvizsgálva a szöveget arra a megállapításra juthatunk, hogy a mű allegorikus szöveggenerációs eljárásai, a narratív szerkezet erős retorizáltsága – amelynek részeként értelmezhető többek között a stílus kontrasztja is mint tudatos szerzői lelemény –, valamint a darab vertikális és horizontális felépítettségében kimutatható antitetikus-paraellisztikus szerkesztésmód mint logikai kötőelv a többszörös fragmentáltság ellenében hat, és az egység megteremtését szolgálja.

A mű szerkezetét tekintve tehát voltaképpen egy erősen retorizált allegorikus keret és három belső szcena egymással párhuzamos gondolati rendszerének az egységeként határozható meg. Ez a fajta strukturális felépítés pedig nem előzmény nélküli az európai irodalomban, és épp e sajátos, keretes szerkezetű hármasságra épülő konstrukció árulkodik a arról, hogy a *Névtelen Comico-Tragoedia* és a három élő és három holt történetét feldolgozó *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoport összefüggésbe hozhatók egymással, s köztük többszörös irodalmi kölcsönhatás gyanítható. A *Drei Lebende und drei Tote* legendakörhöz tartozó alkotások strukturális, tartalmi-motivikai és figurális szempontból is párhuzamot kínálnak a *Comico-Tragoediához*, továbbá műfaji szempontból is érintkeznek egymással (l. átmenetiség, eszkatológiai-moralizáló irányultság).

II.2.1. „*Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis*”: a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoport eredete, a legenda alapmotívuma

A három élő és három holt története egészen a 11. századig nyúlik vissza, habár alapmotívuma már az antikvitásban is ismert és gyakran használatos volt. Innen épült be a keresztény hagiográfiai hagyományba, majd a köré épülő egyre terjedelmesebb és variálódó szövegelemekkel a 13. századra önálló legendává bővült.

A legenda alapja egy moralizáló funkciójú motívum, a holtnak az élőhöz intézett szava: „*Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis*.” E szepulkrális elemre épülő történet didakticizmusával jól illeszkedett a középkor erősen

vallásos eszmerendszeréhez, a legenda népszerűségét mutatja, hogy kisebb változtatásokkal az itáliai, a német, az angol és a francia kultúrtörténetben egyaránt megtalálható. A korabeli értelmezői közösségek számára, akiknek a Biblia elsődleges és megkérdőjelezhetetlen autoritásként volt jelen, e szövegek hatását az is erősítette, hogy az Ószövetségben megtalálhatták a motívum Szentírásbeli párját, Sirák fia könyvének 38,22 szakaszát.³⁶

A téma köré gazdag ikonográfiai és irodalmi hagyomány épült, a három élő és három holt szembeállítása ugyanis mind a vizuális, mind pedig a textuális megjelenítés számára jól kiaknázható volt.³⁷ A csak képi elemeket tartalmazó templomfreskók és a külön műfajt alkotó tisztán szöveges formák mellett nem volt ritka e kétféle ábrázolásmód együttes, kevert típusú megjelenítése sem: egyes illusztrált kéziratok, inkunábulumok és fametszetek mind az értelem, mind pedig a vizualitás érzékét aktivizálták a szöveg olvasása, illetve az ahhoz tartozó kép látványa által, többszörösen segítve elő az egyéni és kollektív moralizálást.

A magyar *Comico-Tragoedia* szempontjából elsősorban a textuális megvalósítások nyújtanak lehetőséget a vizsgálatra,³⁸ hiszen a Névtelen szerző alkotása illusztrációt nem tartalmaz, ezért a darabbal kapcsolatban csak a szöveges összevetés kínálkozik. A darab előképeit, modelljeit keresve motívikai szinten természetesen a *Drei Lebende und drei Tote-szövegek* korai, kezdetleges változatai is ideköthetők, ám csak lazán kapcsolódóan. A *Comico-Tragoedia* kontextusában sokkal inkább a későbbi feldolgozások fontosak: a három élő és holt találkozásának 13–15. századi változataiban már olyan kiforrott strukturális, dramaturgiai és retorikai formák figyelhetők meg, amelyek modellként szolgálhattak más későbbi – elsősorban dramatikus – eszkatológiai szövegek számára. A 12–13. századtól kezdődően ugyanis a kezdeti pár soros formákat felváltva, terjedelmesebb kidolgozásai is születtek a témának: az itáliai területeken a költői-poétikus, a francia és német részeken pedig a dramatikus feldolgozás volt a kedveltebb. A motívum, illetőleg a köré épült történet/legenda a *vanitas mundi* gondolatkör tradíciójába illeszkedik, ekképp szorosan közelít a haláltánc műfajához és az egyéb eszkatológiai szöveges formákhoz is.

36 Sir 38,22: „Gondold meg: 'Ami az én sorsom, az lesz a tied is, tegnap rám, ma rád kerül a sor.'”

37 Vö. KÜNSTLE 1908, 28–40.

38 Ehhez lásd: TERVOOREN-SPICKER 2011.

A három élő és három holt találkozása figurális és dramaturgiai szinten antitetikus, hiszen evilág és túlvilág ütköztetése áll a középpontban, s ez az oppozíció a felléptetett figurák által konstruálódik meg; nyelvi szinten pedig dialogikus, ugyanis az egymással szemben fellépő alakok között párbeszéd sora zajlik le, amelyek egymással párt alkotnak. A narratíva dialogizáló egységei ezáltal szimmetrikus kompozíciót hoznak létre. Ezt jól illusztrálja például a téma alábbi, névtelen szerzőtől származó, 15. századi wolfenbütteli kéziratban fennmaradt feldolgozásának következő részlete is (1. jelenet):³⁹

Mortuus dicit:

„Wir sint dot, so lebent ir,
Der ir sint, der worent wir,
Ovch werdent ir also wir hie stont
Vnd gewerlich vor üch gont.
Ich was ein her sicherlich,
An lande, an lüte, gute rich:
Do von bin ich becleidet bas,
Danne dise, das lant one has.
Mir wart dis lilachen vmbgeben,
Das du nu sist an mir cleben:
Das ist alles, das ich mines gutes han
Oder weltlicher froide ie gewan.
Das ist mir nu rehte bitterkeit
Vnd mus mir iemer wesen leit.”

Viuus dicit:

„Owe, gesellen, sehent har:
Wie werdent wir oder war?
Ich weis nüt wol, was vor vns stot.
Lip, leben mir zergot,
Ich kam nie in großer not.
Sehent: dis ist der welte lon,
Alsus so werdent wir geton.
Worent es lüte, also wir ni sint,
So sint wir wol gesehen blint.

39 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 16.17 Aug. 4°, 85v–87r (*Die drei Lebenden und die drei Toten*).

Pfuch, valsche vnd triegende welt!
 Du gist lon vmb boeses gelt,
 Das du vns noch dirre froeide gist.
 Ach nieman weis, wie boese du bist
 Vnd wie kurtz hie din leben ist.”

A három élő az egyes változatokban három királyként jelenik meg,⁴⁰ más esetekben különböző társadalmi osztályok – élő, illetve holt – megtestesítői is színre lépnek: pap, császár, tudós, filozófus, teológus, orvos, lovag, nemes.⁴¹

A terjedelmesebb, dramatikus formájú feldolgozások esetében a figurálisan megképződő kötött séma mellett, amely a három élő és három holt egymással szembeni fellépését, találkozását jelenti, egy állandó, textuális szintű struktúra is megfigyelhető: ezek a szövegek egy bevezető részre, a három élő és három holt dialógusainak egymásutánjára, valamint egy epilógusra tagolódnak.

II.2.2. A Comico-Tragoedia mint a Drei Lebende und drei Tote-szövegcsoporthoz egy kései, továbbfejlesztett variánsa

A *Drei Lebende und drei Tote*-szövegeknek az egyes kéziratokban olvasható változatait áttekintve megfigyelhető, hogy a legenda több esetben bővülést mutat – az alapmotívum különböző elemekkel egészül ki, amelyek hol lazábban, hol szorosabban kötődnek a történet ősfarmájához. Ezek a latinul és népnyelven egyaránt elterjedt didaktikus szövegek a figurális és dramatikus alapkoncepció szempontjából rendkívül hasonlóak a Névtelen *Comico-Tragoedia*hoz, a különböző szövegelemekkel bővült változatok pedig még inkább azt mutatják, hogy a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoporthoz a magyar dráma előképeként tekinthető.

A Névtelen szerző kora barokk drámájában ugyanaz a gondolati és strukturális séma mutatható ki, mint a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegekben:

40 Lásd pl. *Dit is van den doden koningen Ind van den leuenden koyngen, oder, das Gedicht von den todten Königen und von den lebenden Königen* = Bragur: Literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit, hrsg. von Böckh und Gräter, I, Leipzig, 1791, 369–378 (csak szöveg); *Drei tote und drei lebende Könige*, München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 3974., 59v (szöveg+illusztráció, három halott csontvázkirály szemben három élő királlyal, köztük szövegek).

41 Lásd pl. a müncheni kéziratban: cgm. 3974., 57r (itt különféle társadalmi osztályokat képviselő figurák jelenítik meg az emberi gyarlóságokat, amikkel szemben fellép a halál).

három, életmódjában eltévelyedett, bűnös ember konfrontációja kerül a színre, ahol a másik fél egy khthonikus, alvilági figura – a legendakörben az adott figura holt mása; a *Comico-Tragoediá*ban pedig maga a Halál, *Mors*.

A hármas struktúra kialakulásában egy érdekes fejlődési tendencia mutatható ki, amelynek háttérében részint lelkeségi-eszmetörténeti okok állnak. A három élő és holt legendájának kezdeti változataiban eleinte egyetlen élő – többnyire király vagy valamilyen magasabb rangú ember, nemes – lépett fel, akit egy holt egymás követően háromszor szólított meg, emlékeztetve őt a múlandóságra és a földi hívságok elkerülésére. A későbbi változatokban a háromszoros jelenet hatására az élő figurája is meg többszöröződött, s a háromszorosan megszólító holttal szemben már három élő lépett színre. Gyakran három király – mint a földi gazdagság és pompa megtestesítői – töltötte be ezt a szerepet, de egyre inkább kezdtek megjelenni más társadalmi és korcsoportoknak a képviselői is, például pap, püspök, ifjú, nótárius stb.

Ebben a folyamatban a legenda struktúrájának teljesebbé, kiforrottabbá válása mellett a személyesebb átélhetőség moralizáló szándéka ismerhető fel. Míg a kezdeti formák jóval általánosabb elemekkel dolgoztak (lásd az Everyman-motívumot),⁴² illetve sok esetben a felléptetett figurák is valamilyen tágabb jellegű allegorikus-szimbolikus értelemszinttel bírtak – például az élők figurái a földi hívságok megtestesüléseiként, vanitasokként jelentek meg⁴³ –, addig a későbbi változatok egyre „emberibbé” váltak, vagyis a történet élő szereplőinek az individuális vonásai erősödtek fel, s immáron nem vanitasok allegóriáiként dialogizáltak holt másukkal, hanem a befogadóközönség tagjaihoz hasonló földi figurákként szembesítődtek a Halállal.

A *Névtelen Comico-Tragoedia* mint e struktúra kései, 17. századi variánsa a három élő és holt egyazon jelenetének háromszoros variációját ugyan megőrizve, de azt jelentős mértékben individualizálva, emberközelibbé téve valósítja meg élő és holt szembesítésének moralizálását: a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegek élő figuráinak helyére a *Comico-Tragoediá*ban a fősvény gazdag, a kegyetlen tisztartó és a lator katona alakjai lépnek.

42 „Everyman”: társadalmi rendeket összefogó alakja van, ő a az „akárki” és a „mindenki”, aki magába sűríti a teljes emberiséget társadalmi és életkori osztályokkal, csoportokkal együtt. Lásd pl. München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 3974, 54r–v, 55r (everyman-jelenet); Trier, Stadtbibliothek, Handschrift Nr. 852, fol. 340b (everyman-jelenet).

43 A három élő három vanitást jelenít meg – 1. *Vana potestas*, 2. *Vana pulchritudo*, 3. *Vana iuventus*: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 378, ff. 7v–8v (Dis des trois Mors et des trois Vis). (Vö. Kozáky 1936, 11, 23.). Hasonló példák: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 16.17 Aug. 4°, Bl. 85v–87r; München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 3974, 56r–v, 57r.; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985, 399–400.

A dráma három belső szcénája közül a *De Divite Purpurato et Paupero* [1] *Lazaro*-jelenetnek a konkrét legendai előzményére is rá lehet mutatni, a szegény Lázár és a fősvény Gazdag parabolája ugyanis a három élő és holt történetének a trier-homburgi,⁴⁴ illetve trieri⁴⁵ legendaváltozatokat őrző kézírataiban is megtalálható.

A nyelvi-retorikai megformáltságban hasonlóképp a mintakövetés látható, a Névtelen szerző magyar drámájának szövegét éppúgy a moralizáló párbeszédek egymásutánjai szervezik, ahogyan a három élő és holt találkozásának feldolgozásai is dialogizáló felépítésűek. Megegyezik e szövegek intencionalitása is, a rajtuk átszűrődő üzenet egyértelműen morális, figyelmeztetés a halál mindenhatóságára, és intés a vétkek felismerésére, valamint vezérlés a helyes, keresztény életmódra.

Mindezekon túl a *Comico-Tragoedia* nagyobb szerkezeti egységeinek, a makrostruktúrájának a vizsgálata is arról árulkodik, hogy a dráma szöveggenerációjában a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegek hatása erősen érvényesült. A három figura köré épülő dialogikus cselekménymozzanatokat a Névtelen magyar szerzőnél ugyanúgy egy bevezető és egy zárórész keretezi, ahogyan a legenda dramatikus változataiban is szerepel egy nyitány és egy epilógus. A *Comico-Tragoedia* belső szcénáit felvezető allegorikus játéknak, a Virtus és Vitium vetélkedését megjelenítő *psychomachiának* az előképét a három élő és holt történetének müncheni kéziratban (cgm. 3974) szereplő változata szolgáltathatta, amelyben a legenda Mors és Vita (58r–v), valamint Spiritus és Corpus (60r) altercatiójával egészül ki. A Névtelen magyar dráma epilógusa, amelyben a Halál int mindeneket a végítélet eljövetelére és a bűnök elkerülésére (*Admonitio mortis ad quosvis*) sem előzmény nélküli: a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegcsoporthoz tartozó változatai közül ugyanis a trier-homburgi kéziratban is megtalálható a Halál intő szózata, amely motivikusan és textuálisan is modellként kínálkozhatott a *Comico-Tragoedia* számára: „Intlek azért földön valakik vagytok...” (*Com-Tr.*, 87:1830–1865.) vö. „Merckend und gedenckend alle gemein...” (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985, 408.).

44 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985, 413–414.

45 Trier, Stadtbibliothek, Handschrift Nr. 852., fol. 356b.

Ezek a fő strukturális elemeken kívül a *Comico-Tragoediá*nak még további más motívumai is a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegek imitációs-aemulációs továbbfejlesztéséről tanúskodnak: a dráma fősvény Divesének pokolbeli lamentációjához az előképet a trieri és a homburgi legendaváltozat első élőjének siraloméneke nyújthatta (Vö. Trier, Stadtbibliothek, Handschrift Nr. 852., fol. 353b és St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985., 410); a Gazdag halála előtti vetélkedő jelenet az ördög(ök) és az angyal között, amely a bűnös lelkének megszerzésére irányul pedig a három élő és holt történetének a 15. századi ősformájából eredhet.⁴⁶

Összegzés

A *Drei Lebende und drei Tote*-legendakörhöz tartozó szövegek és a névtelen magyar szerző *Comico-Tragoediá*ja között feltárt összefüggések azt mutatják, hogy a három élő és holt történetét tematizáló alkotásoknak a drámára gyakorolt hatása erősen valószínűsíthető. A dramaturgiai és figurális konstrukciót tekintve e kapcsolat olyannyira szoros, hogy a *Névtelen Comico-Tragoedia* a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegek egy kései, 17. századi képviselőjének, egyfajta továbbfejlesztett legenda-variánsnak is nevezhető.

Továbbfejlesztett, mert egyrészt fő strukturális és figurális elemei, valamint motívumai kidolgozottabb formában jelennek meg; másrészt dramaturgiai és műfaji konstrukciója jóval komplexebb. Míg a *Drei Lebende und drei Tote*-szövegek esetében a halál nem ragadta el teljesen a figurákat, csupán figyelmeztette őket (tehát életük nem ért véget), a *Comico-Tragoediá*ban a három szereplőből a Morsszal való konfrontáció után csupán egyikük, a lator katona folytathatja tovább földi életét, ám a másik két figura, a gazdag és a kegyetlen tisztartó a pokolra jut. Ebben a *Comico-Tragoedia* egy másik rokonműfajnak, a haláltáncoknak a sémáját követi.⁴⁷ Mindazonáltal a három élőről és három holtról szóló szövegeknek és a *Comico-Tragoediá*nak a gondolati, strukturális, figurális és műfaji közelsége jól látható.

46 Ennezat, Puy de Dôme (Storck : Nr. 4.) – Vö. KOZÁKY 1936, 332.

47 Itt sem lehet figyelmen kívül hagyni a műfaji kategóriák átmenetiségét, képlékenységet; a pontos meghatározás is nehézségekbe ütközik. A haláltáncal kapcsolatban pl. Kozáky István is utal a műfaj tágabb értelmezésére, véleménye szerint ahhoz, hogy egy alkotás haláltánc legyen, nem feltétlenül kell szerepelnie benne a tánc-motívumnak, az is elég, ha tragikus halállal végződik, „az újkori haláltánc ugyanis nemcsak a tragikus halálnak, hanem a földi bajokkal terhelt, siralmas életnek is rajza”. (KOZÁKY 1936, 5.)

Ez az irodalmi kapcsolat pedig két fontos adalékkal szolgál: egyfelől a fenti szövegcsoporthoz mint lehetséges modellre való rámutatással, valamint a fennálló hasonlóságoknak, párhuzamoknak a számbavételével sikerült még jobban pontosítani a *Comico-Tragoedia* kontextusát; másfelől a kapcsolat tovább erősíti azt az attribúcióval kapcsolatos feltevést, hogy a jelenleg Névtelenként számon tartott szerző jelentékeny latinos műveltséggel rendelkezhetett és járta lehetett korának európai irodalmi és műveltséganyagában, amelyet darabjának megalkotásakor fel is használt.

Szövegek, források

A *Comico-Tragoedia* szövegváltozatai

(felhasznált korabeli nyomtatott, kéziratos és ponyvaváltozatok, valamint mikrofilmmásolatok és modern kiadások):

Nyomtatott kiadások

17. század:

A)

Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum 1. de Virtute et Vitio, 2. de Divite purpurato et Paupero Lazaro 3. de Milite scelerato 4. de Praefecto tyranno (agit), Várad, Szenczi Kertész Ábrahám, 1646. RMK I. 787b, Sztripszky. I. 191, MKSz 1878, 272, RMNy 2157. Mikrofilmmásolata: OSZK FM2/2213.

B)

Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum 1. de Virtute et Vitio, 2. de Divite purpurato et Paupero Lazaro 3. de Milite scelerato 4. de Praefecto tyranno, Lőcse 1683., Brewer S. (36) lev.-8r., RMK I. 1305, és mikrofilmmásolata: FM 2/2309.

C)

Comico-Tragoedia, conatans scenis quator quarum 1. de Virtute et Vitio, 2. de Divite purpurato et Paupero Lazaro 3. de Milite scelerato 4. de Praefecto tyranno, Kolozsvár 1699, Misztótfalusi Kis M. (27///I lev., 1 fm.-8r.), RMK. I. 1539., mikrofilmen: FM2/094.

18. század:

D)

Comico tragoedia, constans scenis quatuor, azaz négy szakaszból álló, rész szerént víg, rész szerént szomorú historia, H.n. 1748. Koll. 1. OSZK jelzet: 187.297/1

E)

Comico tragoedia, constans scenis quatuor, azaz négy szakaszból álló, rész szerént víg, rész szerént pedig szomorú historia, H.n. 1748. OSZK jelzet: 185.671

F)

Comico tragoedia, constans scenis quatuor., Azaz négy szakaszból álló, rész szerént víg, rész szerént szomorú historia, H.n., 1756. OSZK jelzet: 185.642

G)

Comico tragoedia, constans scenis quatuor., Azaz négy szakaszból álló, rész szerént víg, rész szerént szomorú historia, Vátzon : nyomtatt. Ambro Ferentz könyv nyomtató által, 1783. OSZK jelzet: 327.787

Teljes kéziratos másolat

k1)

KÁJONI János, *Latin–magyar versgyűjtemény (Hymnarium)*, Csíksomlyó, kb. 1659–1677. Jelzet: A V 3/5250, fotómásolat (részleges): MTAK Ms 11.027/3–6, f.23–26, f 820–900. A *Comico-Tragoedia* teljes szövege a 75–97 lapokon.

Részleges kéziratok és kiadások

k2)

KÁJONI János *Cantionale Catholicum*, Csík, 1676, MTAK RM I. 4r 316. (RMK I 1188), 729. (Az MTAK-ban lévő kéziratnak az 537–786. lapjai hiányoznak, ezért az 1719-es kiadást használtam: MTAK 522. 808, 630–633: *Infernus, Pokol* felirattal *A Gazdag siralma: Oh bú-látott, sok kín-vallott, gyarló testem!* stb.). Az 1676-os kiadásban azonban szerepel még a Szegény Lázár és a Gazdag ember bibliai történetének prédikáció-szerű elbeszélése, ez azonban valószínűleg nincs szövegszintű kapcsolatban a *Comico-Tragoediával*, l. 517sk.

k3)

Cantus catholici (Editio Szelepcsényiana), Nagyszombat nyom., 1675, 188. lap: *Ó bú-látott sok kint vallott gyarló testem...*(OSZK RMK I, 1183a, leírását

lásd: RMKT XVII. 15/B, 67–78.)

k4)

Mihál Farkas-kódex, (1677–1687) – OSZK Oct. Hung. 482. 25a–27b folio lapjain

k5)

Écsi-énekeskönyv (1700–1725) – 150 lev. 19 cm. – Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár 10a E 29/3. Mf: OSZK FM 1/2187., 11–16: *Ó búlátott, sok kint vallott gyarló testem...*

k6)

ILLYÉS István, *Soltari énekek a magyar anyaszentegyház vigasztalására és halottas énekek a szomorú temetések alkalmatosságára. Hozzá-adatván rövideden a jól meg-haláshoz való készület*, Nagyszombat, 1693 (RMK I. 1446/1.) *Az elkárhozott Dús-Gazdag Lelkének kesergése: Oh! bú-látott, sok ként vallott gyarló testem: Melly nagy kinban, siralomban lrted estem. Éjjel nappal, jajgatással, magam tsak veszttem, silleszttem.* stb. első kiad., 188 sk. (nótával együtt).

k7)

Petrovay Miklós-énekeskönyve (1670–1672) – 212 lev. 16 cm. – Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár (ref. koll.) 1526. sz. Mf: MTAK A 135/I, 368/IV. és 220/II. (Pótlás.). A *Comico-Tragoedia* 2. scénája a 151b–160 lapokon, a harmadik scéna szövege: f. 161–167a.

Ponyvanyomtatványok

p1)

A Pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája, melly régi Töredékekből össze szedetett, és a' kegyes Olvasóknak kedvéért újjolag nyomtatásban ki-adatott, Budán, nyomtatott 1832-dik Esztendőben, OSZK PNY 6051;

p2)

A Pokolban kinlódó Dús-gazdag históriája, mely a régi töredékből összeszedett és a kegyes olvasóknak kedvökért ójólág nyomtatásban kiadatott Budapesten. Nyomatott Bagó Márton és fiánál, [é.n.], OSZK PNY 6005;

p3)

A pokolban kinlódó Dús-gazdag históriája, mely a régi töredékekből öszveszedett és a kegyes olvasóknak kedvökért ujólag nyomtatásban kiadatott. Nyomtatta Tichy Alajos N. Váradon, 1861., OSZK PNY 605 (5/35);

p4)

Ama hajdanában frissen élő de már most Pokolban kinlódó Dús-gazdagnak históriája, melly a régi töredékekből öszveszedetett, és a kegyes olvasó kedveért most újonnan nyomtatásba vétetődött. Gyulán, Nyomtatta s kiadta Réthy Lipót., 1858., OSZK PNY 579 (4/32);

p5)

A' pokolban kinlódó Dús-gazdag históriája. Példáztatúl a' köznép számára kiadja Farkas Ferencz, Magyar-Óvárott, Czéh Sándor könyvnyomdájában, 1847., OSZK PNY 562 (2/16);

p6)

Ama hajdanában frissen élő de már most pokolban kínlódó Dus-gazdag históriája, melly a régi töredékekből öszve szedetett, és a kegyes Olvasóknak kedvekért most újonnan nyomtatásba vétetődött, h.n., é.n. [1800 k.], OSZK 820. 792. Nro.27.;

p7)

A pokolban kínlódó Dús-gazdag históriája, melly a régi Töredékekből öszve-szedetett, és a kegyes Olvasóknak az olvasásra ujjólag ki-adatott, h.n., é.n. [1800 k.], OSZK 820.863;

p8)

Ama hajdanában frissen élő de már most pokolban kínlódó dúsgazdag históriája, melly a régi töredékekből öszve szedetett, és a kegyes olvasóknak kedvekért most újonnan nyomtatásba vétetődött, h.n., é.n. [1810] OSZK 821. 132. Koll.

Modern kiadások

Comico-Tragoedia, kiad. ALSZEGHY Zsolt = *Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig*, Budapest, 1914, 163–216, 476–478.

Comico-Tragoedia, constans scenis quatuor...., = *Régi Magyar Drámai Emlékek II.*, szerk. KARDOS Tibor, DÖMÖTÖR Tekla, Budapest, Akadémiai, 1960, 43–103.

Ismeretlen szerző, *Comico-Tragoedia* (ALSZEGHY Zsolt szövegközlése alapján) = *Magyar drámaírók 16–18. század*, vál. NAGY Péter, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 291–366.

Hálózati kiadás

Comico-Tragoedia = Ó szelence hálózati szöveggyűjtemény (<http://szelence.com/comicotragoedia/index.html>).

Drei Lebende und drei Tote-kéziratok

Dit is van den doden koningen Ind van den leuenden koyngen, oder, das Gedicht von den todten Königen und von den lebenden Königen = Bragur: Literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit. hrsg. von Böckh und Gräter, I, Leipzig, 1791, 369–378.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 3974., 58–69.

Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 378, ff. 7v–8v (*Dis des trois Mors et des trois Vis*).

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 985, S. 381–415 (*Spiegelbuch*).

Trier, Stadtbibliothek, Handschrift Nr. 852/1311 4°, 340v–354v, 356r–v, 355r (*Spiegelbuch*).

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 16.17 Aug. 4°, 85v–87r (*Die drei Lebenden und die drei Toten*).

További források

BALTICUS, Martinus,

Adelphopolus, Drama comico-tragicum historiam Josephi Jacobi filii complectens (1556)

BALTICUS, Martinus,

Drama Comico-tragicum, Danielis prophetae leonibus objecti et ab angelis Dei rursus liberati historiam complectens (1558)

Iephtha historiaia, avagy tragoediaia, mikeppen ő az sidok által hadnagysagra hívattatván az Ammon fiait elle(n) Istenhez való képtelen szeretetiből fogadást töltő szerencse fejébe, kiért végre az ő egyetlen egy leányát, Iphist nagy szomorú és keserves halállal megáldozta. A Buchananus Györgynek írásából magyar versekbe fordítatot Illyefalvi István által. [Löcse, 1650–1660, Brewer] (RMNy 2584)

Jephtha, sive tragoedia Iephie, ex Georgio Buchanano Vngaricis versibus reddita in gratiam spectabilis ac magnifici d. d. Francisci Kendi de Rhadnot, fdiolaeque eiusdem festiussimae Sophiae Kendi..., Stephano Illyefalvino interprete, Colosuarat, 1590. (RMNy 645)

MASEN, Jacob,

Palaestra eloquentiae ligatae, Köln, 1664, 130skk. [VD17 3:006361W]

MOESCH Lukács,

Vita poetica, Tyrnaviae, 1693.

SCHOEPPER, Jacobus,

Monomachia Davidis et Goliae Tragicocomedia nova simul et sacra (1551)

SZENCI MOLNÁR Albert ,

Dictionarium Latinoungaricum. Opus novum et hactenus nusquam editum, in quo omnes omnium probatorum linguae Latinae autorum dictiones et rerum vocabula, quoad fieri potuit, propriissime et exactissime sunt Ungarice reddita. Nomina item propria deorum, gentilium, regionum, insularum, marium, fluviorum, sylvarum, lacuum, montium, populorum, virorum, mulierum, urbium, vicorum et similium cum brevi et perspicua descriptione Ungarica sunt interspersa, quae singula ita sunt digesta, ut sub initiali sua litera facile reperiantur, Noribergae [Nürnberg] : procurate Elia Huttero Germano, 1604. (RMK I. 392–393)

ZIEGLER, Hieronymus,

Regales nuptiae, drama comicotragicum (1553)

JEAN MARIE VALENTIN

VOM HUMANISTEN – ZUM BAROCKEN DRAMA

Das Straßburger Schultheater und das Bühnenwerk des Caspar Brülow

I.

In der frühneuzeitlichen Periode der dramen- und theatergeschichtlichen Entwicklung in Europa markiert das Jahr 1538 einen entscheidenden Einschnitt. In der 1529 offiziell zur Reformation übergetretenen freien unmittelbaren Reichsstadt Straßburg wird nämlich ein Gymnasium gegründet, dessen Existenz sich der Initiative des Johannes Sturm (1507-1589) verdankt. Am charakteristischsten für die neue Einrichtung sind einige Aspekte hervorzuheben, die von kontinentaler, epochemachender Tragweite zu gelten haben. Zuerst einmal ist das Gymnasium dazu berufen, an die Stelle der alten Kloster- und Domschulen zu treten. Seine Funktion ist betont modern, d.h. weltlich – sozial und religiös – konfessionell. Als Brutstätte der künftigen Eliten steht es im Zentrum des kollektiven Lebens. Zugleich untersteht die neue Institution dem Stadtrat bzw. Magistrat (im polysynodalen Straßburg handelt es sich um drei Körperschaften, die sich aus Vertretern der Zünfte zusammensetzen) *und* dem Konvent, der von protestantischen Theologen und Pfarrern beherrscht wird.

Vor und nach der anfänglichen Expansion der Reformation entstanden zwar Lateinschulen. In unserem geographischen Kontext wäre diesbezüglich die in Schlettstadt (Sélestat) von Louis Dringenberg geleitete zu nennen.¹ Das von Sturm umgesetzte pädagogische Programm (die sog. *methodus sturmiana*) gründete aber – und dies wäre der zweite Punkt – auf einem Modell, das von den Hieronymiten in Lüttich (Liège) ins Leben gerufen worden war. Ausschlaggebendes Prinzip war dabei die progressive Unterrichtsstruktur, die sich im ursprünglich Neun-, bald danach Fünf-Klassensystem niederschlug, das ab 1550 von den katholischen Orden und Kongregationen (an erster Stelle den Jesuiten) wiederaufgenommen wurde.²

1 ADAM 1967, 12-14.

2 CODINA-MIR 1968.

Drittes Kennzeichen: eindeutig bevorzugt wurde in den Schulen eine enge Verknüpfung von Latinität (Inhalt) und Mündlichkeit (Form). Angefangen mit der Erlernung der Rudimenta und der Grammatik, fortgesetzt mit der Lektüre der römischen Autoren gipfelte die Ausbildung der Schüler im Abfassen von Texten sowie im mündlichen Vortrag. *Concertationes* und *disputationes* waren an der Tagesordnung, nicht mehr jedoch im Sinne der mittelalterlichen Universität, wohl aber laut den neu eingeführten Vorschriften der Erasmisten und Philippisten, die mit der Praxis der Dialogform engstens verbunden waren.³

Dass dadurch bedingte, nicht selten heftige Konflikte zwischen den Pädagogen und den „die allein seligmachende“ Doktrin für sich beanspruchenden Theologen ausbrachen, darf nicht wundernehmen. So lange die Lehrer sich auf den Unterricht, d.h. auf interne Veranstaltungen „sine scenico apparatu“ und ohne Publikum beschränkten, wurden die Bestimmungen der Sturmschen *Classicae Epistolae* (1565) nicht ernsthaft beanstandet. Kritisch aber wurde die Situation, als der Konvent sich der antihumanistischen Linie von zwei radikalen Vertretern des streng orthodoxen Lutherischen Kurses, Johann Marbach (1545-1581) und Johann Pappus (1549-1610), anschloss. Für diese beiden Präsidenten der Straßburger Kirche war die absolute Überlegenheit der Wittenbergischen Theologie unanfechtbare Referenz. In ihren Augen waren *bonae litterae* und Musenkult insofern gefährlich, als man in ihnen einen Rückfall in die römischen Irrtümer zu sehen glaubte. Der damals schon hoch betagte Rektor (er war gerade 72 Jahre alt) wurde 1581 seines Amtes enthoben. Sieger auf der ganzen Linie waren für einige Jahre die Gegner der Literatur- und Theaterpflege – dies sollten die darauf folgenden Jahre bestätigen.⁴

Ein Jahrzehnt später jedoch wurde ein neues Gleichgewicht erreicht, das den Auftakt zur wohlbekannten Glanzperiode der Straßburger Schulbühne gab.⁵ Dieser Wendepunkt war auf das aktive Sich-Einsetzen der Professoren für Beredsamkeit, Humanität und Poesie zurückzuführen. Andererseits hing er auch von der Politik des Rats ab. Letzterer wollte (und gar musste) gegen die drohende Übermacht des Klerus ankämpfen. Er setzte sich einer zu stark konfessionell gezeichneten Politik entgegen, die die Gefahr der Isolierung der Stadt in sich barg. Selbst im Blick auf die innere Stadtpolitik sollte den Macht-

3 SCHNIDLING 1977, 38f.

4 VALENTIN 1995, 557–594.

5 JUNDT 1881; SKOPNIK 1935.

ansprüchen des Konvents Einhalt geboten werden, da sie die Kohäsion der Bevölkerung in Frage stellten. Die kleine Stadtrepublik bedurfte nämlich des Mitwirkens all ihrer Einwohner und vordergründig der vorbehaltlosen Teilnahme der bürgerlichen Familien, deren Söhne gerade im Gymnasium ausgebildet wurden. In den 90er Jahren des 16. und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wirkte sich diese Bewusstwerdung des Vernünftig-Realen auf die renovierten und wiederbelebten Theatervorstellungen spektakulär aus. Jedes Jahr – in der Regel im Juli, d.h. vor den Sommerferien (in den sog. Hundstagen, *in canicularibus*) – wurden dramatische Spiele im Freien veranstaltet. Aufführungsort war der Hof des Gymnasiums, vertreten waren alle Schichten der Bevölkerung, an deren Spitze die Mitglieder der drei verschiedenen Räte standen. Hinzu kamen politische Würdenträger aus den angrenzenden deutschsprachigen Territorien (an erster Stelle Hessen) des Reiches. Den Schauspielen kam somit eine nicht zu übersehende demonstrative gemeinschaftsstiftende bzw. -bestätigende Funktion zu. Letztere lässt sich an den symptomatischerweise deutsch geschriebenen Argumenta ablesen, die auf der Bühne rezitiert und in gedruckter Form an die Honoratioren verteilt wurden.⁶

Jedesmal werden einige sich gleich bleibende Punkte hervorgekehrt. Der „Regisseur“ (*choragus*), der die Anrede an die Zuschauer redigiert hat und mit dem Autor des Dramas nicht identisch ist, legt den Nachdruck auf die *communitas civium*, in welcher jeder für sein Heil und das Wohl aller Sorge zu tragen hat. Durch die simultane Gegenwart der Stadtbewohner wurde der Pakt erneuert, der sich am Schwörtag feierlich bekundete und im Text der Stadtverfassung rechtlich verankert war.

Thematisiert werden in den Dramen Motive aus der Bibel und zwar vorwiegend aus dem alten Testament – eine Tatsache, die in zweifacher Hinsicht aufschlussreich ist. Das Repertoire des Straßburger Gymnasiums stand nämlich im Fahrwasser des damaligen westeuropäischen Dramas. Die Provenienz der Stücke, die über die lokalen Bretter gingen, stellt diese Realität unter Beweis. Die Dramatiker, deren Werke in Straßburg gegeben wurden, stammten aus den Niederlanden, Schlesien, Hessen, Sachsen... Keiner kam aus der elsässischen Region, in welcher hingegen das katholische Drama sich einzupflanzen begann. Schlussendlich ist die Wahl des biblischen Dramas eine Manifestation der dezidierten Parteinahme für den – auch in der Literatur – unantastbaren Primat der *scriptura* als Fundament der Heilslehre.

6 VALENTIN 2015, 109-189.

Die protestantische Straßburger Bühne war also eine zweifellos humanistische, wies aber drei Kennzeichen auf, die ihr im breiten Spektrum der damals im Reich dargebotenen theatralischen Produktionen einen besonderen Stellenwert zuweisen. Da die Stadt weder Bischöfen noch Fürsten unterstand, pochte sie stolz auf ihren Republikanismus. Ein nicht minder wichtiger Identitätsfaktor war ihr Bündnis mit südwestdeutschen Städten, das jedoch nicht immer stark genug war, um der wachsenden Angst vor der Umzingelung und den spürbaren Fortschritten der Gegenreformation entgegenzuwirken.

II.

Im *Moses* (1621) des aus Pommern stammenden Caspar Brülow (1585-1627) kommt dieses Gefühl zum Ausdruck.⁷ Das Gymnasium, das 1566 den Status einer Akademie erhalten hatte, wurde drei Jahre nach dem Böhmischem Aufstand von Kaiser Ferdinand II. zur Universität erklärt. Dem Führer des katholischen Lagers kam es darauf an, den Anhängern einer neutralen Politik im Rat seinen Dank abzustatten. Da das Molsheimer Jesuitengymnasium seit 1618 ähnliche Privilegien genoss,⁸ sollte diese scheinbar überkonfessionelle Hochschulpolitik der Festigung der kaiserlichen Macht zugute kommen.

In einer Zeit, da zudem der Krieg im Westen um sich zu greifen begann, galt es von seiten der Lutheraner an die religiöse Wachsamkeit der Straßburger zu appellieren. Moses als Gesetzgeber und Führer der Israeliten in der Not war die denkbar beste Figur, um der Bevölkerung den Ernst dieser Situation einzuschärfen. Brülow bedient sich zu diesem Zweck einer virulenten, antikatholischen Polemik.⁹ Moses schildert er zum Beispiel als einen durchaus normalen Menschen mit allen seinen Stärken und Schwächen. Parallel dazu werden die Fehler seiner Verehrer als Übertretungen des göttlichen Gesetzes an den Pranger gestellt. Es wird ausdrücklich betont, dass er alle Ehrenbezeugungen ablehnt. Die Versuchung, ihn als ein höheres Wesen zu betrachten, wird desgleichen als illegitim enthüllt. Auch nach seinem Tod wird vor jeder häretischen Haltung gewarnt. Nur Gott weiß, wo Moses begraben liegt, der – wie dies der Engel des Herrn vor allen Anwesenden

7 VALENTIN 2015, 100–104.

8 VALENTIN 1985, 200–202.

9 LAFOND 1980, 711–718.

verkündet – anbefohlen hat, „[dass] kein Aberglaub mit seinen Gebeinen angestellt und getrieben würd [...] Dann Gott verbeut und strafft heftig und ernstlich / wann man die Beiner und Aschen der abgestorbenen Heiligen verehret“. Schroff abgeurteilt wird somit jede Form von Reliquienkult: „Gott soll man allein ehren“, lautet die Schlussentenz. Brülow's Dramenwerk ist unbestreitbar der Höhepunkt der Straßburger Bühnenproduktion im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Wichtig ist es zum einen deswegen, weil der Spielplan nicht mehr aus Importen besteht. Zum andern entspringen die gegebenen Texte den bodenständigen Umständen, sie werden mithin den dortigen Ereignissen angepasst, der vor 1611 festgestellte Graben zwischen Autor und Regisseur besteht überhaupt nicht mehr.

III.

Umso bemerkenswerter ist die doppelte Orientierung, die Brülow Text und Performance verleiht.¹⁰ Es darf nämlich angemerkt werden, dass Brülow – wie dies oben signalisiert wurde – alttestamentarische Stoffe weiterhin behandelte. Sein dramatisches Gesamtwerk umfasst sechs Stücke, die zwischen 1611 und 1621 entstanden, in lateinischer Sprache abgefasst und bald darauf ins Deutsche übersetzt wurden. Den Bibeldramen stehen aber drei mythologische bzw. romanhafte Handlungen gegenüber, die vor Brülow unbekannt (oder gar verpönt) waren. Zur ersten Gruppe sind *Elias* (1613), *Nebukadnezar* (1615) und die schon erwähnte *Moses*–Dramatisierung zuzurechnen. Die römische Geschichte illustriert eine Julius Caesar gewidmete *tragædia* (1616), was wohl mit einem Schritt in Richtung des profanen, politisch untermauerten Humanistendramas gleichzusetzen ist. Mit *Andromeda* (1611) und *Chariclia* (1614)¹¹ dringt hingegen Brülow in ein Gebiet, das erst nach dem Dreißigjährigen Krieg seine volle Blüte erleben wird.

Festzuhalten ist mithin die Tatsache, dass die auf den ersten Blick überraschende Heterogenität des Brülowschen Dramenkomplexes von einem partiellen Kurswechsel zeugt, der als repräsentativ für eine Übergangsphase gedeutet werden kann. Brülow „erobert“ neues Terrain, verbindet aber zugleich diese Öffnung mit einem extrem wirksamen Gespür für das Theatralische, das sogar vom im ganzen Reich verbreiteten *Theatrum*

¹⁰ HANSTEIN 2013.

¹¹ BRÜLOW 1614.

Europaeum unterstrichen wurde. Die Bühnenausstattung wird von der Chronik zu wiederholten Malen gelobt und deren Wirkung auf die Zuschauer in den Vordergrund gerückt. Stark hervorgehoben wurden unter anderem die Stellen, in denen die spektakulärsten Momente der Handlung gewordenen Erzählung wie in einem modernen Hollywood-Film zur szenischen Gestaltung gelangten. Bevorzugt waren dann die eindrucksvollsten Episoden des Auszugs der Hebräer aus Ägypten, die Flucht der Verfolgten und der Eingriff Gottes in die Geschichte, der mittels der Naturelemente sein Volk vor der Vernichtung rettet und seine Gegner – Pharaon mit seinem Heer – im Roten Meer ertrinken lässt. Kennzeichnend für diese Dramaturgie ist das Außerordentliche und Massive, das Gottes Allmacht veranschaulichen soll.

Ebenso neu war der Rückgriff auf die Musik, deren Rolle für gewöhnlich darin bestand, die von den Chören gegebene Deutung des Geschehens zu unterstreichen. Mit Brülow sind die musikalischen Partien integraler Bestandteil der Vorstellung. Die Zusammenarbeit von Caspar Brülow mit Thomas Walliser (1565-1648)¹² beruhte in der Regel auf der in Straßburg durchaus neuen Kombination von Wort, Bild und Ton, die die spätere Entwicklung der theatralischen Darbietungen, wie wir dies in Italien oder Nürnberg konstatieren können, in mehrfacher Hinsicht ankündigt.

Deutlich opernhafte Züge weist schon Brülows Erstling *Andromeda* (1611) auf. Die Wahl eines mythologischen Sujets kommt einem resoluten Bruch mit der Praxis der lokalen Bühne gleich. Wenn Götter den Olymp verlassen und zu den Menschen herabsteigen, dann nur mit der Absicht sich unter den Großen der irdischen Welt durch das Medium der Kunst niederzulassen, unter Fürsten und Königen zu weilen, so dass diese Gestalten aus der Welt der Politik durch die magische Vermittlung der Aufführung ihr Wesen und Schicksal in einem die Wirklichkeit transzendierenden Raum erleben.

Corneilles „pièce à machines“ *Andromède* (1650) und die darauf beruhende deutsche Kontrafaktur *Andromeda* (1658) des Dichterfürsten Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg¹³ bestätigen diese anspruchsvolle künstlerische Ästhetik, die generell der italienischen *fiesta teatrale* nahe steht, auf höchstem Niveau.

12 WEBER 1985–1986, 105–123.

13 BÉHAR 1985, 173–179.

In beiden Fällen machte die höfische Welt den realen Hintergrund des Bühnereignisses aus. Auch der breite, dem Wunderbaren eingeräumte Raum sollte störend wirken, denn die betont didaktische lutherische Perspektive des dortigen Repertoires ließ sich mit diesem schönen, jedoch als heidnisch anzusehenden dramatischen Personal in antikem Gewand unmöglich vereinbaren. Es ging also nicht nur um das symbolische, der aristokratischen Kultur des Barock erwiesenermaßen innewohnende Erhöhungspotenzial: Für die Repräsentanten des protestantischen Dramas war nämlich der Verlust des christlichen Bezugspunktes entschieden unannehmbar.

Im engen Zusammenhang damit stand die Grundüberzeugung, dass der Aufbau des *novum drama* der christlichen Humanisten die (ungeschriebenen) Regeln entweder des historischen oder des biblischen Dramas zu befolgen hatte – in beiden Fällen war – recht unaristotelisch! Zentsprach folglich der *narratio*, wie dies aus den Beispielen des Josephsthemas oder der Geschichte Esthers erhellt. Wie in den katholischen Dramatisierungen der Heiligenviten strebte man eine möglichst vollständige Wiedergabe der Vorlage an: „Totum vitae pene curriculum“ lautete die theoretische Formulierung, nach welcher man sich meistens richtete.

IV.

Durchaus innovativ war dann bei Brülow der Rückgriff auf den Roman. Diese von den Poetiken lange nicht anerkannte Gattung wurde zudem als unmoralisch abgetan. Rehabilitiert – und daher mindestens partiell legitimiert – wurde diese sich bald einer großen Beliebtheit erfreuende Form durch die Geschichte des Theagenes und der Chariclia, die im dritten Jahrhundert nach Christus verfasst worden war.¹⁴ Autor war ein nicht näher bekannter Heliodor, dem man nachsagte, er sei Bischoff gewesen, was zur Akzeptanz seiner Erzählung durch die christlichen Autoren des 17. Jahrhunderts nicht unerheblich beitrug: Zu Recht gilt in der Tat Heliodor als Vater des hohen barocken Romans in Frankreich und Deutschland. Dieser spätantike Text wurde 1552 durch einen Polen, Stanislaus Warschewicki, ins Latein übertragen. Eine Verdeutschung erschien 1559 in der Straßburger Offizin von Paul Messerschmidt. Der Übersetzer war ein Elsässer, Johann Zschorn, der

14 MOLINIÉ 1982.

protestantischer Pfarrer in Westhofen im Niederelsaß war. Zschorn fasst die Handlung des Textes folgendermaßen zusammen. In ihm wird erzählt, schreibt er im Vorwort,

„wie beide junge gesellen und junckfrauen / sie seyen bey jhren ältern oder in der fremde / einen feinen / keuschen und frommen wandel führen sollen / welche Gott gefellig / und ihnen nütz und glücklich ist / auch wie man sich in glück und unglück / in lieb und leid / under fremden und freunden halten soll“.

Erste Sinnschicht ist nicht von ungefähr die Liebesgeschichte, mit anderen Worten: das Liebesmotiv, das nur unter bestimmten Bedingungen als Thema eines dichterischen Werkes angenommen werden konnte. Zweites Element: Für Luther war die Ehe kein Sakrament mehr, sondern „weltlich Ding unterthan“. Nach Zschorn ist demzufolge die Liebesgeschichte von Theagenes und Chariclia ein Spiegel, der der Jugend vorgehalten wird. Die Opposition zwischen „tugend und laster“, die gleich anfangs statuiert wird, und die sich daran anschließende Ausdehnung der Didaxe auf alle Menschen sind ein treffender Ausdruck der Integration des Themas in die Wirkungsästhetik, die der damaligen Literatur nach wie vor zugrundelag: „dise Poetische Histori / [hatt] sovil schöner Moralia in sich“, betont mithin Zschorn. Ein dritter Aspekt wäre dann das moralische Ideal, das für den Konstituierungsprozess der im Entstehen begriffenen protestantischen Gesellschaft nicht hoch genug zu veranschlagen ist. Die Liebe beruht nämlich auf der Echtheit der Gefühle, auf Treue und Keuschheit (NB. nicht Abstinenz!), ihr Ziel ist die Gründung einer Familie, die zur Regenerierung des kollektiven Lebens führen soll. Ganz anders verhält es sich mit dem hervorzukehrenden vierten Punkt: Der Autor verbindet hier den Bereich der Liebesgeschichte mit dem des Abenteuerromans. Die Hauptgestalten werden in immer komplexere Episoden verwickelt, voneinander getrennt, allen möglichen Gefahren ausgesetzt, schließlich aber wieder zusammengeführt. Konstruktionsprinzip ist folglich die Aneinanderreihung von Episoden, in welcher das Kausalitätsprinzip dem Zufall weicht.

V.

Es stellt sich dann die Frage, wie aus einer solchen parataktischen Entwicklung, die im Exotischen und Sensationellen schwelgt und der nur ein auf den ersten Blick arbiträres Ende gesetzt wird, eine klare Lehre zu ziehen ist. Schroff formuliert ließe sich das Interpretationsproblem wie folgt formulieren. Welche Rolle soll respektive Fortuna und Providentia zuerkannt werden? Seltsamerweise hat Zschorn keine zufriedenstellende Antwort parat. Er hält sich vielmehr an herkömmlichen religiösen Kategorien. Seiner Ansicht nach wird der Lauf der Welt – denn darauf kommt es doch schließlich an – nur scheinbar von Fortuna regiert, in Wirklichkeit kommt diese Funktion der Vorsehung zu. Am wichtigsten ist gerade deswegen das positive Ende der Erzählung, das mit der Enthüllung der einzig gültigen Deutung der gezeigten Geschehnisse zusammenfällt.

Als er beschloss, diese wegen seiner Episodenfülle an sich undramatische Vorlage zu dramatisieren, stimmte Brülw Zschorns moralisch-religiösen Positionen zu. Auch er war bemüht, Providentia gegen Fortuna auszuspielen, ein Preislied auf Liebe und Treue im Ehestand anzustimmen – als „Stückeschreiber“ war er aber an die Struktur des Textes, nicht weniger als an dessen szenische Gestaltung gebunden.

Brülw war sich in der Tat vorbehaltlos bewusst, dass sein Projekt an der Schnittstelle zwischen Epischem und Dramatischem zu verorten war. Die 1623 vom vor Corneille bekanntesten französischen Dramatiker Alexandre Hardy (1570-1632) gewählte Lösung konnte in Straßburg aus offensichtlichen Gründen nicht wiederaufgenommen werden, und insbesondere aus dem einfachen Grunde, weil sie sich mit ihren 40 (!) Aufzügen damit begnügte, die Struktur der ursprünglichen Diegese wiederzugeben. Brülw entschied sich für eine ganz anders geartete, in der Theatergeschichte vor 1614 meines Wissens nie begegnende Strukturierung, die mit Recht als hybrid bezeichnet werden kann. Das Schema beruht nämlich auf zwei Handlungssträngen, die nur teilweise parallel laufen, bevor sie am Schluss konvergieren, der (diesmal auch durchaus antiaristotelisch) als die Klimax des Werkes verstanden wird. Alle vorhergehenden Geschehnisse bilden daher eine lange Vorbereitungsabfolge von Situationen, die sukzessiven Orte, an denen die Handlung spielt, sind die, wo die Liebenden Prüfungen unterzogen werden (ein echt barockes Motiv!), die sie alle selbstverständlich ausnahmslos überstehen.

Ihre Belohnung wird dadurch klar motiviert. Sie kommt einer Negierung des Zufalls bzw. Absurden gleich. Aber auch das Tragische wird überwunden. Gattungsmäßig entspricht somit der damalige Liebesroman der *comicotragædia*. Die Protagonisten gehören der oberen Sphäre an, ihre Ehe besiegelt den Triumph der christlichen Transzendenz und ihre Geschichte kennt einen glücklichen Ausgang, der die nur oberflächlich gestörte Ordnung wiederherstellt.

VI.

Von Anfang an scheint übrigens Brülow eingesehen zu haben, dass die zu offenbarende Bedeutung des hellenistischen Werkes die Dramatisierung des ganzen Romans notwendig machte. Dabei war er zutiefst davon überzeugt, dass die Gesetze des Dramas, die durch die Deutung der wieder entdeckten aristotelischen Poetik in den – Brülow bekannten – *Poetices libri septem* (1561) des Julius Caesar Scaliger zur Diskussion standen, es verboten, die epische Schreibweise mit der Theaterpraxis der Zeit in Einklang zu bringen. Er für seinen Teil ging einen total originellen Weg, in dem er dem Rekurs auf zwei Stränge den Vorzug gab.

Der erste, den er „typus antiquus“ nennt, ist im Sinne des modernen Aristotelismus zu deuten. Alle seine Momente haben einen gemeinsamen Handlungsort, die Stadt Mero in Äthiopien nämlich, in deren Mitte der Hof des königlichen Palastes von Hydaspes und Persina, den Eltern der wegen ihrer weißen Hautfarbe ausgesetzten und daher für verschwunden geglaubten Chariclia steht. Hier finden die Gespräche zwischen der Königin und ihrer Magd, die Beratungen im Kreis von Hydaspes' Vertrauten, die Berichte der Boten, die Anagnorisszenen statt. Symptomatischerweise überwiegt im 5. Akt diese aristotelische dramatische Gestaltung ganz. Die Realität tritt ans Licht, die Verwirrung hört auf, alle Gestalten werden von den anderen für das gehalten, was sie wirklich sind. Im sogenannten „Exordium“ verkündet Diana, die Göttin der Weisheit, die Permanenz der von Gott gewollten Ordnung der Familie, des Staats und der Welt. Die Funktion der 33 Auftritte, die in den ersten vier Aufzügen zahlenmäßig dominieren, ist kontrastiv zu würdigen. Alle diese als „Episoden“ (eine ebenfalls aufschlussreiche Bezeichnung) charakterisierten Szenen veranschaulichen die Außenwelt mit

ihren Fährnissen, die – der ganzen Exotik zum Trotz, die zur Unterhaltung des Publikums wesentlich beitrug – auf die Hinfälligkeit aller Dinge, die Tücken des teuflisch Bösen und die Korruption des Seienden verweisen. Die Menschen werden nämlich nicht nur mit der Unbeständigkeit konfrontiert, sondern auch mit der *malitia*, die ihrem Wesen nach die Allgegenwart des Widersachers bekundet.

Einem Missverständnis wäre jedoch vorzubeugen. Empfohlen wird am Ende keineswegs der Rückzug aus dieser Welt. Im Gegenteil: Das Straßburger Theater stellt sich mit Brülow nach wie vor zur Aufgabe, den Menschen die Augen zu öffnen und sie zu einem tätigen Eingreifen in die – auch sozial-politisch zu verstehende – Realität anzuspornen.

Die *Chariclia* hat die Straßburger Zuschauer tief beeindruckt. Nicht zuletzt die Chöre, die zwischen den Akten gesungen wurden, haben die angestrebte Synthese von Vergnügen und Belehrung favorisiert. Ein solch gewagtes Experiment ließ sich jedoch nicht wiederholen. Ästhetisch war die dramatische Umsetzung eines Romans selbst im modernen epischen Theater Brechtscher Prägung durchaus problematisch. Konkret kann man sich zum Beispiel fragen, was die Zuschauer von der Behandlung des spätgriechischen Erzählschemas verstanden. Die Tendenz zur Veroperung war aber zweifelsohne da, obwohl die Mittel und Bedingungen, die zur Verwirklichung dieses Sprungs ins Neue notwendig gewesen wären, konkreter Grundlagen entbehrten. Brülows innovative Schöpfungen konnten kaum über das Einmalige hinausgehen. Nachfolger sind *de facto* nicht bekannt und zwar nicht nur wegen des Eindringens des Krieges ins Elsass.

Ausschlaggebend war nach meinem Dafürhalten viel eher der sozial-politische Hintergrund der Stadt. Wie die Geschichte der Oper in Europa zeigt, verlangten die Pflege und das Weiterbestehen dieser absolut neuen Form die Gegenwart eines Hofes. Bekanntlich aber hatte Straßburg keinen.

A humanistáktól a barokk drámáig. A strassburgi iskolai színház és Caspar Brülöw (1587–1625) színpadi művei

1538-ban hívta életre a humanista Johannes Sturm (1507–1589) Strassburgban az első nyugat-európai gimnáziumot. A klasszikus auktorokra irányuló oktatási program számol a színházi gyakorlatok praxisával is. A 16. század utolsó éveiben az előadások kiléptek az osztálytermek szűk kereteiből, és a szabadban, konkrétan az iskolaudvaron egy szélesebb publikum előtt kerültek bemutatásra.

A fennmaradt „Argumenta“ (argumentumok), amelyek népnyelven keletkeztek, szigorú lutheránus hitről tanúskodnak, és többnyire bibliai drámákat vesznek alapul. Világosan kimutatható azonban, hogy a szerzők ill. „rendezők“, akik kivétel nélkül tanárok voltak, a nézők politikai-vallási tanítását tartották szem előtt. Egy szabad birodalmi város, mint Strassburg lokálpatriotizmusa ugyanis a szemükben összekapcsolódott a reformáció szolgáltatának kizárólagos kötelezettségével és így hozzájárult egy identitásképzéshez, amely a harmincéves háború kezdeti szakaszában Caspar Brülöw *Moses* (1621) című drámájában érte el csúcspontját.

A szerző néhány karakterisztikus műve alapján kimutatható, hogyan távolodtak el a drámaszövegek tisztán humanista-retorikus kialakításától és mind szélesebb körben hagytak el a látványos elemekre, amelynek korszakalkotó stílusváltás lett a következménye. Ez azt jelentette, hogy nemcsak a verbális kifejezésmódokat, hanem a nézőkre tett maximális hatást célolták meg. Ezáltal új színjátékforma keletkezett, a különböző mediális eszközöknek – kitágított színpadtér, tömegek mozgatása, felvonulások, kórusok, zene, emelő- és süllyesztőgépek alkalmazása – köszönhetően elindult az átmenet a barokk dráma egy korai változatának irányába.

EVA PAUEROVÁ

LA RÉCEPTION SÉNÉQUIENNE DANS LE THÉÂTRE JÉSUITE DE LA PROVINCE TCHÈQUE¹

**Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) comme un disciple
du dramaturge romain**

L'influence des tragédies de Sénèque sur le théâtre européen est aujourd'hui un fait avéré qui a déjà fait couler beaucoup d'encre.² Par conséquent, il n'est sans doute pas nécessaire de s'attarder en détail sur leur impact sur la tragédie classique française, le théâtre élisabéthain ou l'Âge d'or espagnol. Le théâtre des collèges jésuites, qui s'inscrit aussi dans cette tradition commencée par les humanistes (comme Albertino Mussato), n'y fait pas d'exception : de nombreux chercheurs ont déjà étudié l'emprise du dramaturge romain sur le théâtre de cet ordre³, qui est plus que naturelle : la nécessité de suivre un modèle et de s'appuyer sur son *auctoritas* est connue depuis l'Antiquité. Pour les dramaturges jésuites rédigeant des pièces de théâtre – des pièces souvent sérieuses, destinées à former les élèves non seulement spirituellement ou moralement mais aussi à cultiver leur latin – Sénèque était évidemment l'auteur de premier choix, quoique pas unique, comme les sources d'inspiration étaient généralement mixtes et cherchées à travers les époques.

Cependant, cette étude se veut contribuer à la recherche sénèque dans un domaine qui reste encore peu exploré, à savoir sa réception dans les pays tchèques où la position de ce dramaturge romain est aujourd'hui particulière par rapport à d'autres pays d'Europe. Cette particularité fera l'objet du début de cette contribution et sera comparée à l'importance de la réception sénèque dans le domaine du théâtre européen. Ensuite, l'intérêt sera porté aux différentes formes de la réception, avec l'accent mis sur la production des collèges jésuites. Enfin, cet impact sera étudié sur un exemple concret

1 La recherche a été subventionnée par la Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, grâce au projet GA UK n° 454216

2 Voir par exemple LEFÈVRE 1978 ; JACQUOT 1973 ; DE CAIGNY 2011 ; BOYLE 1997 ; BRADEN 1985 ; CHEVALLIER-POIGNAULT 1991 ; SCHMIDT 2000 ; TOBIN 1971 ; TOBIN 1999 ; BLOEMENDAL-HOWARD 2013 ; IJSEWIJN 1998, 139–164.

3 VALENTIN 1990 ; VALENTIN 2001 ; VALENTIN 2004 ; OKOŃ 2006 ; BAŽIL 2011, 16–18 ; JACKOVÁ 2011, 40 ; DE DAINVILLE 1978, 171, 270 ; FLAMARION 2002. Pour les citations de Sénèque cf. aussi BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 116, et JACKOVÁ 2011, 74, 85, 88–89, 168.

de la province tchèque : la pièce *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandra* consacrée à Sainte Catherine d'Alexandrie par Arnoldus Engel S. J. (1620–1690), qui présente de nombreuses similitudes textuelles avec, notamment, la *Médée* de Sénèque, la pièce de prédilection pour de nombreux jésuites.⁴ Il sera donc analysé comment Engel s'approprie la tragédie sénéquienne et de quelle manière il retravaille le texte de source dont le personnage central est une femme furieuse, c'est-à-dire un phénomène complètement à proscrire de la scène jésuite,⁵ dans sa pièce consacrée à une sainte martyre.

Les tragédies de Sénèque sont d'habitude plutôt délaissées en Tchéquie actuelle ; les exceptions sont certes honorables mais rarissimes. La raison principale de ce manque d'intérêt est sans doute assez simple : leur basse accessibilité au public, qu'il soit amateur ou chercheur, qui ne maîtrise pas le latin. Bien que les théâtres tchèques acceptent assez facilement les tragédies antiques de provenance grecque, Sénèque, même s'il représente aujourd'hui le seul auteur tragique de la Rome antique, reste habituellement absent de la scène tchèque – le spectateur contemporain a eu l'occasion de voir uniquement Phèdre.⁶ Pour expliquer cette réticence, l'argument de l'impossible mise en scène, qui faisait partie de la recherche sénéquienne pendant une bonne partie du XX^e siècle,⁷ ne réussit pas : de nombreux spectacles réalisés dans d'autres pays, par exemple en France,⁸ le mettent hors de débat. Il faut donc chercher la cause dans la langue et dans l'absence des traductions.

Le lecteur tchèque peut, en effet, lire *Médée* ;⁹ s'il est plus motivé et prêt à chercher dans des revues spécialisées, il trouvera encore *Phèdre*, *Thyeste* et la pseudo-sénéquienne *Octavie*.¹⁰ Les autres cinq ou six pièces (si les deux

4 VALENTIN 2001, 163 ; FLAMARION 2002, 440.

5 Pour la question des personnages féminins sur les tréteaux des jésuites, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 87–88.

6 STEHLÍKOVÁ 2012, 234 et 259.

7 DUPONT 1995, 5–19 ; GRIMAL 1973, 2 ; GRIMAL 1994, 392 ; STEHLÍKOVÁ 2005, 58 ; ŠUBRT 2005, 232–232 ; CONTE 2003, 378 ; HERMANN 1924, 841–846 ; ZWIERLEIN 1966.

8 Par exemple *Œdipe* monté à Besançon (Nouveau Théâtre Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté) présenté à Paris en 2005, *Phèdre* à Ivry-sur-Seine (Studio Casanova) en 2013, *Thyeste* en spectacle créé en Australie, joué à Nanterre en 2015 (Théâtre Nanterre des Amandiers). Pour les spectacles mentionnés voir les liens suivants :

http://www.la-tempete.fr/spectacles_ressources/04_5/243/dp_oedipe.pdf?PHPSESSID=1bf4349cedef636be8a279650fe87668 ;

<http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/la-saison/spectacles/phedre> ;

<http://www.nanterre-amandiers.com/2014-2015/thyestes>.

9 POLEHLA 2002.

10 STEHLÍKOVÁ 2009 ; STEHLÍKOVÁ 1992 ; ČADKOVÁ 2005. Pour la paternité d'*Octavie*, voir STEHLÍKOVÁ 2012, 274 et 302–303.

Hercule sont inclus) ne restent néanmoins accessibles qu'à ceux qui sont capables de les lire en version originale latine. Il serait malhonnête de prétendre que le nombre de ces lecteurs soit élevé de nos jours où la position du latin affaiblit même dans les pays de longue et forte tradition latiniste comme la France ; en République tchèque où l'enseignement des langues classiques a été violemment interrompu pendant l'époque communiste, la position du latin est plus que précaire.

La seule possibilité qui se propose à d'éventuels intéressés est donc de lire les pièces de Sénèque en traduction dans une autre langue, ce qui en réalité n'élargit pas le public potentiel d'une manière considérable. Cet état est d'autant plus étonnant que les tragédies de Sénèque ne sont pas lues en traduction dans la langue nationale seulement dans les pays occidentaux comme la France ou la Grande-Bretagne, mais aussi en Pologne, un pays post-communiste comme la République tchèque : l'héritage de cette période ne peut donc pas être seul en cause.

L'intérêt porté aux textes et à leurs mises en scène est naturellement accompagné d'une place non négligeable dans la recherche scientifique où le rôle de modèle joué par Sénèque le dramaturge est souvent traité, qu'il s'agisse de la tragédie classique française, de l'Âge d'or espagnol ou du théâtre élisabéthain régné par Shakespeare. Que le théâtre des jésuites n'y fait pas d'exception est d'autant plus naturel que les jésuites lisaient et commentaient Sénèque depuis les toutes premières générations, gardant une affection particulière pour ce dramaturge pendant toute leur histoire. Il n'était certes pas le modèle unique, ni pour les textes dramatiques pour lesquels les jésuites cherchaient de l'inspiration chez d'autres poètes anciens y compris Horace, Ovide ou Homère, mais aussi dans la Bible et chez leurs contemporains ;¹¹ toutefois Sénèque représentait une autorité de dramaturgie et il a su garder la faveur des jésuites malgré les maintes critiques qui lui étaient adressées de la part de leurs membres.¹² Les études consacrées au théâtre des jésuites, voire à l'enseignement des jésuites qui incluait le théâtre indubitablement, mentionnent Sénèque sans faute, même s'il s'agit souvent d'une mention mineure parlant de la présence de Sénèque au programme scolaire ou de son influence sans spécifier concrètement en quoi elle consistait.¹³

11 OKOŃ 2006, 37.

12 FLAMARION 2002, 429–458.

13 Cf. DE DAINVILLE 1978, 171, 270.

Quels sont donc les domaines d'inspiration sénéquienne chez les dramaturges modernes ? Le phénomène mentionné sans doute le plus souvent, c'est l'imitation métrique qui apparaît déjà dès les débuts de la réception sénéquienne dramatique, c'est-à-dire chez les pré-humanistes comme Albertino Mussato (1261–1329) de Padoue. Dans sa tragédie *Ecerinis*, composée au début du XIV^e siècle, Mussato reprend surtout le trimètre iambique dans les parties principales de la pièce, mais aussi des mètres lyriques dans les chœurs pour lesquels il trouve néanmoins aussi d'autres modèles, à commencer par Horace et Boèce.¹⁴ C'est un trait qui le relie à un dramaturge jésuite du XVII^e siècle, Nicolas Caussin (1583–1651), et à sa pièce *Theodoricus*, incluse dans les *Tragoediae sacrae* – et pas uniquement à lui : son collègue allemand postérieur, Jakob Balde (1604–1668), revendique même Sénèque en tant que son modèle (non seulement) métrique dans la préface à ses propres pièces.¹⁵

Au niveau textuel, les emprunts directs sont les plus faciles à réaliser là où le nouveau texte est écrit dans la même langue que le texte source, c'est-à-dire le latin dans ce cas précis. La réception peut être faite par la reprise du champ lexical d'un côté, comme le note Okoń en ce qui concerne les jésuites polonais, ou de l'autre côté, elle peut atteindre la technique des *centons*, quoique de tels cas restent rares. Cependant, des vers entiers repris de Sénèque apparaissent par exemple en France au XVI^e siècle chez Claude Roillet, un auteur des pièces latines, qui s'inspirait chez Sénèque aussi pour la composition des scènes.¹⁶ Dans le théâtre élisabéthain surviennent des cas intéressants mélangeant deux langues : dans la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1558–1594) ainsi que dans *Antonio and Mellida* de John Marston (15762–1634), dont la langue principale est l'anglais, des vers latins tirés des tragédies de Sénèque surgissent.¹⁷

Néanmoins, les emprunts sénéquiens ne se bornent pas aux aspects techniques ou citations littérales. Dans des pièces rédigées dans une autre langue que le latin, la réception sénéquienne se manifeste aussi au niveau de la composition des scènes entières, comme le note Antony J. Boyle pour Shakespeare, en puisant des exemples dans *Titus Andronicus*, *Macbeth* ou *Richard III*.¹⁸ De telles scènes sont évidemment retravaillées au profit du nouvel ouvrage ;

14 CHEVALIER 2007, 99.

15 VALENTIN 2001, 560.

16 Roillet est aussi l'auteur d'une pièce intitulée *Catharina*, consacrée à la même Catherine d'Alexandrie que la pièce d'Arnoldus Engel.

17 BOYLE 1997, 143–144.

18 BOYLE 1997, 147.

la démarche utilisée couramment par les dramaturges jésuites qui sont ainsi souvent contraints à concilier des motifs païens et la spiritualité chrétienne. Un exemple concret est fourni par Balde mentionné ci-dessus qui remanie l'image de l'apothéose d'Hercule pour créer l'image de la résurrection et l'ascension de Jésus Christ dans sa *Jephthas*.¹⁹

Au niveau plus élevé, il est possible d'étudier la composition de la pièce entière, en sachant que la seule existence de cinq actes divisés par les chœurs ne suffit évidemment pas à prouver l'inspiration sénéquienne. En revanche, si de longs monologues s'y ajoutent d'un côté et des passages stichomythiques de l'autre, la composition devient réellement sénéquienne, comme chez le dramaturge français le plus fameux du XVI^e siècle Robert Garnier ou chez les classiques français du XVII^e, Corneille et Racine. Même si les trois reprirent des sujets de leurs pièces de Sénèque (*Hippolyte* et *Les Troyennes*, *Médée*, *Phèdre*), ils ne le suivaient pas toujours tout à fait fidèlement : ils s'accommodaient l'intrigue à leur guise.

En revanche, certains motifs sénéquiens se manifestent aussi là où le sujet est complètement nouveau, et ceci encore une fois déjà à partir des pré-humanistes, à commencer par Mussato et son *Ecerinis*. Ce type de motif est représenté par le personnage de tyran lié étroitement à l'abus du pouvoir ou l'infanticide qui a souvent lieu directement sur scène. Ces motifs sont indissociables de l'esthétique de la cruauté et fréquemment aussi de l'affectologie car ils résultent d'habitude d'une mauvaise maîtrise des passions dont la nuisance était un fait avéré pour Sénèque comme pour les jésuites. L'importance du travail avec les affects se montre dans les *Tragoediae sacrae* de Caussin ou dans *Crispus* de Bernardino Stefonio (1560–1620).²⁰ Jakob Balde y fait exception en quelque sorte en refusant de montrer la passion : surtout amoureuse mais aussi la fureur aveugle des héros, le *furor* sénéquien, ainsi que les meurtres et d'autres cruautés qui apparaissent chez ses collègues régulièrement non seulement en contexte du monde oriental et des martyrs.²¹

Légèrement à part reste un cas spécial de la réception où Sénèque monte sur scène en tant que personnage. Un spectacle de Munich en 1628 atteignit une notoriété considérable : le jeune Balde y amène 12 poètes romains sur les tréteaux des jésuites. Il leur fait déclamer ses propres vers mais rédigés dans

19 VALENTIN 2001, 560.

20 VALENTIN 2004, 167–8.

21 VALENTIN 2001, 559.

leur style à un sujet qui leur était proche, en l'actualisant : ainsi, Sénèque décrit la récente exécution de 27 nobles à Prague en 1621.²² Un autre exemple, cette fois-ci d'une vraie pièce et pas seulement d'un exercice de déclamation, est attaché aux pays tchèques par son origine cette fois-ci : presque cent ans plus tard, en 1727, la pièce d'Antonin Czizek sur l'empereur Néron *Ingratitudo sive Claudius Nero caesar cum plurimis etiam fideli institutori suo Annaeo Senecae factus tyrannus* fut donnée au collège de la Nouvelle Ville à Prague.²³ Le classement de cette pièce parmi les diverses formes de la réception peut être considéré comme d'autant plus justifiable que les jésuites eux-mêmes ne mettaient pas en doute la paternité sénéquienne d'*Octavie* où Sénèque fait partie des personnages aussi.

Malgré le caractère sommaire du précédent sondage dans l'état de recherche concernant le théâtre jésuite, il est possible de constater que surtout en Europe de l'Ouest, l'intérêt est porté avant tout aux « grands auteurs ». La production courante reste un peu à l'écart de l'attention générale alors qu'elle représentait la majorité du théâtre jésuite en apportant régulièrement de nombreuses pièces au répertoire. Il s'agit en plus de l'authentique théâtre scolaire comme le définissent Kateřina Bobková-Valentová et Magdaléna Jacková, c'est-à-dire les pièces présentées par les élèves, qui faisaient partie intégrante de l'année scolaire et dont le but principal (ou au moins l'un d'eux) était de montrer les progrès atteints par les élèves durant l'année, surtout en ce qui concerne l'habileté en se produisant devant un public et la maîtrise du latin.²⁴ Ce domaine, accessible pour la plupart uniquement dans les manuscrits (et perdu malheureusement d'une grande partie), retrouve progressivement la faveur des chercheurs dans les pays tchèques. L'un des auteurs qui a déjà été présenté au public tchèque au moins par l'intermédiaire d'articles est justement Arnoldus Engel,²⁵ le jésuite d'origine néerlandaise qui passa toute sa carrière dans la province tchèque.

Engel fut l'un de nombreux jésuites qui enseignaient dans des écoles de l'ordre et qui rédigeaient, dans le cadre de leur travail pédagogique, des pièces pour leurs élèves. Ces pièces n'étaient d'habitude représentées qu'une seule fois et c'est pour cette raison qu'elles ne furent pas publiées (sauf

22 STROH 1999.

23 JACKOVÁ 2011, 243.

24 JACKOVÁ 2011, 9 ; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 86–119.

25 JACKOVÁ 2006.

exception²⁶). Cependant, en tant que littéraire ambitieux, Engel avait la prétention de dépasser ce cadre quotidien et de monter vers la classe d'élite en publiant ces pièces pour qu'elles servent de modèle à ces successeurs ; malheureusement pour lui, ce souhait n'a pas été exaucé. Mais c'est sans doute à son ambition que nous devons la survie de ses pièces qui se sont conservées jusqu'à nos jours en plusieurs exemplaires pour certaines : deux manuscrits se trouvent à la bibliothèque du couvent des Prémontrés à Strahov, un est abrité dans les fonds de la Bibliothèque Nationale de République tchèque,²⁷ ayant son siège au « Clementinum », l'ancien collège jésuite (le collège Saint-Clément). Ce dernier fut probablement destiné à la censure de l'ordre, grâce à quoi il est minutieusement soigné et bien lisible. Il apporte en marge non seulement les didascalies, mais aussi des remarques d'auteur très précieuses, y compris des références à l'*auctoritas* de Sénèque : dans *Catherine*, au début du chœur qui suit après le premier acte, on peut lire la remarque écrite de sa main : *genuina Senecae imitatio*, « l'imitation authentique de Sénèque ». Ce manuscrit contient aussi la préface d'Engel dont il sera encore question.

La pièce *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* raconte l'histoire de la martyre chrétienne Catherine d'Alexandrie qui fit face à l'empereur et refusa de l'épouser car elle s'était promise à Jésus Christ. La pièce évoque les éléments connus de la légende comme la christianisation des savants païens, la torture par la roue ou la décapitation mais c'est le mariage mystique de Catherine et Jésus qui tient le rôle central, devenant le brandon de discorde entre la chaste vierge et le cruel empereur Maximin. Les dieux païens Cupidon et Hymen, symbolisant le mal, s'efforcent de compromettre ce mariage et ayant échoué, ils se sentent offensés et cherchent la vengeance. Et enfin c'est le motif du mariage inaccepté qui devient le point commun avec la *Médée* de Sénèque où il s'agit bien évidemment d'un mariage tout réel entre le mari de l'héroïne principale et la princesse corinthienne. À la scène représentant ce mariage mystique se rapporte aussi les passages qui seront étudiés ci-dessous et sur lesquels sera montré le travail effectué par Engel à la base de la *Médée* de Sénèque. Quoique le choix de cette pièce puisse paraître étonnant, il faut souligner qu'elle bénéficiait d'une faveur particulière de la part des jésuites, et pas seulement d'eux, aux XVII^e et XVIII^e siècles.²⁸

26 Les 23 pièces de Charles Kolczawa (1656–1673), l'un des dramaturges jésuites des pays tchèques le mieux connus, furent publiées en six volumes (1703–1716), probablement dans le but de prêter un modèle aux dramaturges inexpérimentés.

27 Sous cote XI E 8.

28 FLAMARION 2002, 440.

Les passages rapprochés commencent par l'invitation au mariage qui se trouve dans les deux cas dans le premier chœur de la pièce.

MÉDÉE

Chorus (56–58) :

Ad regum **thalamos** numine prospero
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite faventibus.

Chorus (67–74) :

Et tu, qui facibus legitimis ades,
noctem discutiens auspice dextera,
huc incede gradu marcidus ebrio,
praecingens roseo **tempora** vinculo.
Et tu, quae, gemini praevia temporis,
tarde, **stella**, redis **semper** amantibus :
te matres, avide te **cupiunt** nurus
quamprimum radios spargere lucidos.

CATHERINE

Genius 1 (171–174) :

Ad Costis **thalamos** virginis innubae
Quas Rex coelituum iunxit amoribus,
Innuptae superum currite virgines. (...)

Genius 5 (182–183) :

Adsit cum geniis fausta canentibus
Sertis florigeris aligerum cohors.

Genius 9 (190–208) :

Adsit et innuba,
Quae dat perpetuam vivere Virginem (...)
Agnos flammigeris hostis amoribus
Et tu, quem sequitur coelicolum chorus (...)
Jesu, noster amor, sponsus amantium (...)
Huc delapse veni candidus aethere,
Praecinctus niveis **tempora** liliis. (...)
Et tu, quae meritis proxima Numini
Semper casta venis **stella** voventibus, (...)
Te pernox Catharis, te **cupit** aemulam,
Quamprimum capiti porgere lauream.

Dans *Médée*, on le retrouve à partir du vers 56 prononcé par le chœur : « *Aux nocces royales qu'assistent, avec leur bénéfique puissance, les dieux qui gouvernent le ciel, ceux qui gouvernent la mer et les foules observant le rituel silence* ». ²⁹ Dans *Catherine*, le chœur est placé un peu plus loin après un premier acte de presque deux cents vers et les répliques en question sont partagées parmi les génies, des personnages habituels dans le contexte chrétien qui représentent une sorte de divinité personnelle, ressemblant

29 Le texte latin de *Médée* ainsi que sa traduction française sont repris de CHAUMARTIN 2002. Le texte de *Catharina...* est tiré du manuscrit NK XI E 8 et la traduction, basée dans la mesure du possible sur la traduction de *Médée*, est de l'auteur de l'article.

un peu à un ange gardien ; voilà le premier qui parle : « *Aux noces de la vierge, fille de Costis, accourrez, les vierges célestes que le roi des cieux lia par les amours !* » Engel reprend donc ici non seulement le cadre des premiers vers mais aussi leur mètre asclépiade ce qui le différencie de Caus-sin évoqué dans la première partie de cette communication, Caus-sin qui imite dans les chœurs plutôt Horace ou Boèce. Cette invitation est ensuite adressée aux dieux chez Sénèque et aux vierges célestes chez Engel, il s'agit donc des personnages divins dans la mesure que les contextes permettent. Par la suite, les invocations se concrétisent : sont appelés ainsi d'un côté, chez Sénèque, le dieu de mariage, Hymen (qui apparaît personnifié dans l'autre pièce, la pièce jésuite), et la déesse de l'amour, Vénus, rapprochée à son étoile (Phosphore), et de l'autre, chez Engel, le futur mari, Jésus, et sa mère, la Vierge Marie.

Dans les deux textes, on demande leur présence d'abord par la 3^e personne du subjonctif du verbe *adesse*, « être présent » (*adsit, adsint*) et ensuite l'appel est renforcé par l'apostrophe directe à la deuxième personne ; le chœur ou les génies se tournent d'abord vers le personnage divin masculin, chez Sénèque donc d'abord Hymen : « *et toi qui aides les unions légitimes* », et chez Engel Jésus : « *et toi qui es suivi du chœur des dieux célestes* », en poursuivant ensuite avec l'adverbe *huc*, « ici » : « *viens ici, avance-toi ici* » et « *descends ici* ». En plus, les deux divins appelés ici sont censés avoir les tempes couronnées, que ce soit par un ruban rose chez Sénèque ou des lys blancs chez Engel. Enfin l'appel passe à la divinité féminine, c'est-à-dire Vénus ou la Vierge Marie, qui est appelée *stella*, « étoile », que désirent les jeunes mariées et Catherine au plus vite.

Une fois le chœur avec l'invitation au mariage terminé, Sénèque donne la parole directement à son héroïne qui se plaint de l'injustice au vers 116 : *Occidimus ! Aures pepulit hymenaeus meas*, « *Je meurs ! Le chant d'Hyménée a heurté mes oreilles.* » Engel laisse écouler tout un deuxième acte avant de reprendre le même vers : *Occidimus ! Aures pepulit hymenaeus novus*, « *Je meurs ! Le nouveau chant d'Hyménée a heurté les oreilles* ». Cette fois-ci c'est Cupidon qui le prononce, Cupidon dont le rôle est de dissuader Catherine de sa virginité et d'organiser son mariage réel, de ce monde ; c'est donc lui qui est le plus offensé par le refus du mariage de

ce monde par Catherine et par son mariage symbolique avec Jésus. C'est aussi lui qui continue la plainte quelques 40 vers plus tard :

MÉDÉE

Medea (143–147) :

Culpa est Creontis **tota**, **qui** sceptro impotens
coniugia solvit, quique genetricem **abstrahit**
 natis, et arto pignore astrictam fidem
 dirimit: **petatur**, solus hic poenas luat,
quas debet. **alto** cinere cumulabo domum ; (...)

CATHERINE

Cupido, Hymen (620–625) :

C : Culpa haec Tonantis **tota**, **qui** pacto innubo
Coniugia solvit, quique Catharinam **abstrahit**
 Nobis et arcto pignore obstrictam fidem
 Stabilis. **H : Petatur** Costis, haec poenas dabit,
Quas meruit, **alto** vulnere reducam nurum,
 Cultris arabo corpus, evellam fibras.

C'est donc Cupidon qui se plaint en nommant le coupable, en l'occurrence Jésus : « *La faute est tout entière à Tonnant qui par le pacte vierge détruit notre union, qui éloigne Catherine de nous et fixe un lien de fidélité resseré par ces gages* ». La réplique qui trouve son modèle dans la suite de la plainte de Médée. Et Médée continue par la peine qu'il devrait purger : « *à l'attaque, que lui seul subisse le châtement qu'il mérite* ». Cette suite, on la retrouve chez Engel aussi, seulement dans la bouche d'Hymen qui aide et encourage Cupidon dans ses efforts et cette fois-ci, c'est Catherine qui doit être punie.

En regardant ces deux passages de plus près, on constate que les premiers vers sont presque identiques et que les différences sont peu nombreuses : il fallait évidemment enlever Créon qui est remplacé par Jésus, appelé par son épithète hérité de Juppiter, *Tonans*, « *celui qui maîtrise le tonnerre* ». Le remplacement de la « *mère* », *genetrix*, par *Catharina*, et des « *enfants* », *natis*, par « *nous* », *nobis*, a été tout aussi nécessaire. En revanche le « *sceptre* » aurait facilement pu rester, ainsi que *poenas luere*, « *purger la peine* », qui est chez Engel remplacé par un synonyme, *poenas dare*, et la justice de la peine exprimée par le verbe *debet*, *debere*, « *devoir* », chez Sénèque, trouve aussi un synonyme chez Engel : *meruit*, *merere*, « *mériter* ».

Cette volonté de ne pas copier à l'identique mais plutôt en apportant quelque chose de nouveau, quelque chose de propre, n'est pas limité à ce passage. Dans le premier passage, Engel aurait pu garder le « *mariage royal* », *regum thalamos*, mais il préféra nommer Catherine par son patronyme, Costis.

De même, dans le premier vers de la plainte citée, le changement de *meas* pour *novus* n'était pas nécessaire, mais Engel sans doute préféra ne pas copier le vers entier littéralement.

En reculant un peu, on retrouve cette même démarche aussi dans un autre extrait :

MÉDÉE

Chorus (59–64) :

Primum sceptriferis colla Tonantibus
taurus celsa ferat tergore candido ;
Lucinam nivei femina corporis
intemptata iugo placet ; et asperi
Martis sanguineas quae cohibet manus,
quae dat belligeris foedera gentibus

CATHERINE

Genius 7 (187–190) :

Primus liligeris texta coloribus
Ales veste paret suppara nobili.
Semper viva suis frondibus arceat
Fucos Idalios.

Notons au passage de nombreux datifs et ablatifs du pluriel de la troisième déclinaison à la fin des vers ; d'ailleurs, il y en a eu d'autres dans les premiers extraits, que ce soit à la fin ou au milieu du vers, avant la césure – dans les deux positions ils sont assez nombreux chez les deux auteurs. Dans ces passages-ci, les datifs et ablatifs se trouvent à la fin des vers alors que la place au milieu du vers, avant la césure, est occupée par les adjectifs qui se terminent en *-fer* et *-ger*, ce qui est une combinaison qui se répète souvent chez Sénèque et chez Engel. Ces adjectifs qui signifient à priori « *porteur de, qui porte* », sont en effet assez fréquents comme tels chez les deux auteurs aussi : Przychocki qui a publié un traité sur le style des tragédies de Sénèque, remarque que ces composés font une exception dans le style du dramaturge romain car ce sont presque les seuls néologismes qu'il emploie.³⁰ Engel de son côté, n'emprunte pas exactement les mêmes adjectifs mais le même procédé en créant ses propres néologismes, ce qui confirme encore une fois sa volonté d'imiter Sénèque à sa façon, pas de manière servilement fidèle.

30 PRZYCHOCKI 1946, 7–10.

Il va garder cette attitude aussi dans le dernier passage cité ici:

MÉDÉE

Chorus (75–80) :

Vincit virgineus **decor**
longe Cecropias **nurus**,
et quas Taygeti iugis
exercet iuvenum modo
muris quod caret oppidum,
et quas Aonius **latex**
Alpheosque sacer lavat.

CATHERINE

Chorus virginum (283–288) :

Vincat parthenius **decor**,
Longe sidera Memphecos
Et quas Niliacus **latex**
Pelleumque salum aluit
Aegypti, et Danaï **nurus**.

Dans ce passage, il remplace le *virgineus*, « vierge », de Sénèque par son synonyme *parthenius*. En revanche, au niveau métrique, il est – une fois de plus – fidèle et emploie ici le vers glyconien.

Si jamais un doute persiste en ce qui concerne l'intention de l'auteur, le lecteur a dans ce cas précis une chance unique de faire sa connaissance. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale ne contient pas seulement les notes marginales mais aussi une préface dans laquelle Engel revendique l'*auctoritas* de son maître romain :

„Quidquid in iis est, meum esse cum bono Deo putes : Inuentio si quidem, Dispositio et Elocutio, quae proxime conor ad genuinam Senecae imitationem in Actibus, scenis et choris accedere, mea est : nulla proinde furta sunt, aut Rapsodia, nec esse possunt etiam ob materiam rerum nouam prorsus ac diuersam. Si in pauca subinde uerba Senecae affima, quod rarissime fit ac moderate, incideris, memoriae, lectionique adscripseris, aut ideo factum existimaris, ut nonnunquam me reuocarem ad stylum, Senecaeque rursus insisterem uestigijs, ut ille quondam Euripidis, à quo Scenas integras, ac non tantum Tragoe-dias mutuatus est.³¹

31 Il s'agit de la translittération fidèle au manuscrit XI E 8 de la Bibliothèque Nationale de République tchèque.

Tout ce qu'il y a dans celles-ci, (*c'est-à-dire dans ces pièces*), considère-le – avec le bon Dieu – comme le mien : quant à l'*inventio*, la *dispositio* et l'*élocutio*, elles sont à moi même si je fais un effort d'imiter authentiquement Sénèque le plus fidèlement possible en ce qui concerne les actes, les scènes et les chœurs. Par conséquent, il n'y a pas de vol ni de rhapsodies (*c'est-à-dire dans le langage moderne du copier-coller*), et il ne peut pas y en avoir grâce à la nouveauté et à la différence du sujet. Si de temps en temps tu tombes sur quelques mots de Sénèque, ce qui arrive rarement et modérément, attribue-le à la mémoire et à la lecture, ou estime que je me réfère parfois au style et je suis les traces de Sénèque une nouvelle fois, ainsi qu'il l'a fait lui-même autrefois en suivant celles d'Euripide, à qui il a emprunté des scènes entières, et non seulement des sujets des tragédies."

Cet aveu confirme donc qu'il s'agit bien de l'imitation volontaire mais il trahit aussi l'admiration que l'auteur porte à Sénèque, ainsi que sa confiance et fierté avec lesquelles il se range dans la tradition des grands auteurs.

Pour conclure, nous ne pourrions sans doute jamais savoir à quel point Engel est sincère en disant qu'il faut attribuer les ressemblances à la lecture et à la mémoire ou si en réalité, il avait Sénèque sous la main en écrivant. Mais il faut imaginer que, comme il l'était naturel à l'époque et dans son milieu, il connaissait très bien son maître et que les vers de Sénèque résonnaient dans sa tête lors de la rédaction de ses propres pièces ; il fallait néanmoins une certaine habileté pour arriver à s'en servir comme il l'a fait. En suivant son modèle fidèlement quand il s'agit de la métrique, et en employant sa créativité et son talent d'écrivain dans la rédaction, il voulait assumer sa thèse que le texte était à lui. Et les passages souvent élégamment retravaillés qui renvoient tout de suite le lecteur ou le spectateur averti à Sénèque, prouvent qu'il l'a assumée d'une façon digne de son modèle.

Seneca recepciója a cseh jezsuita rendtartományban
Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) mint a római drámaíró tanítványa

A Seneca drámái iránti általános érdeklődés hiánya magyarázza azt a tényt, hogy mostanáig nem készültek tanulmányok Seneca recepciójáról a cseh jezsuita provinciában, pedig ez a kutatási terület jelen van Európa más részein, s nagyon is indokolt ennek a hiánynak a pótlása Csehországban is. A nagy drámaírók műveiben a korai humanizmustól, Albertino Mussatotól kezdve – a jezsuita drámaszerzőknél (Caussin, Balde) pedig még hangsúlyosabban – megfigyelhető Seneca hatása, de ez a hatás különböző szinteken érvényesült: a metrikában, a szövegátvételekben, a motívumokban, a borzalom esztétikájának alkalmazásában, és Seneca személyében (mint drámatémában).

A iskolai színjátszás produkcióira, amelyeket a cseh provincia jezsuita kollégiumaiban nagy számban mutattak be, csak mostanában irányul a kutatók figyelme (szemben a különleges alkalmi és ünnepi előadásokkal). Azok között a szerzők között, akiket előtérbe helyezett a kutatás, van egy tehetséges drámaíró, Arnoldus Engel, akinek a darabja, mivel szerette volna nyomtatásban megjelentetni, több kéziratos másolatban is fennmaradt. A *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* című darabja sok hasonlóságot mutat Seneca *Médeia* című darabjával. Azt, hogy a darabot Seneca inspirálta, a szerző a kézirata előszavában és egy lapszéli jegyzetben maga is megerősíti, de nem szolgai, hanem kreatív módon követte Senecát.

AZ ANTIK RÓMA MEGJELÉNÍTÉSE GIANGIORGIO TRISSINO *SOFONISBA* CÍMŰ TRAGÉDIÁJÁBAN

A vicenzai Giangiorgio Trissino (1478–1550) *Sofonisba* címmel írta meg egyetlen tragédiáját. Trissino élete során tanult Bresciában, Milánóban, majd miután száműzték Vicenzából a ferrarai udvarban is élt. Az itáliai reneszánsz színjátszás egyik legfontosabb központja Ercole I d'Este (1431–1505) ferrarai udvara volt, ahol ideális környezet alakult ki az udvari színjátszás kibontakozásához. A hercegi udvarok a színház segítségével erősítették meg és mutatták meg a többi udvarnak, illetve a kívülágnak saját hatalmukat, hiszen a színház is egyfajta propagandaként szolgált, de egyensúlyt is teremtett a különböző társadalmi rétegek között. A polgárok saját identitásukat és a közösséghez való tartozás érzését a városi létezésben találták meg. A herceg és lánya, Isabella d'Este választották ki a műveket, melyeket aztán színpadra vittek, kijelölték a színészeket, felügyelték a díszletek megépítését, és műveket fordítottak latinról, hogy Ferrara egyre nagyobb hírnévre és egyediségre tegyen szert a népnyelvre fordított darabokkal.¹ Trissino Ferrarából Firenzébe, majd 1514-ben Rómába ment, ahol X. Leó pápa követévé választotta. Korának egyik legjelentősebb irodalmi személyisége volt, aki barátjának tudhatta Pietro Bembót, Giovanni Rucellait és Vittoria Colonnát. Foglalkozott nyelvészettel, részt vett Bembóval a félsziget nyelvről folytatott vitákban is.² *Il castellano* című műve egy elképzelt dialógus Rucellai és Filippo Strozzi között, melynek témája egy olyan nyelv megteremtése, mely magába foglalja az Itália egész területén élő irodalmárok beszélt nyelveinek közös vonásait. A *Sofonisbában* kívül írt egy komédiát *I simillimi* címmel, melyet Plautus *Manechni*je ihletett. A *L'Italia liberata dai Goti* (1527) címet viselő, huszonhét könyvből álló eposzát történelmi témáról írta, Arisztotelész és más klasszikus modellek alapján írta, megtartva a cselekmény egységét. A mű jelentősége, hogy ez az első eposz, amely nem a boiardi-ariostói lovagi

1 Az itáliai reneszánsz színjátszásról lásd például: CRUCIANI–SERAGNOLI, 1987; DOGLIO 1990; NERI 1904; Az ezzel a témával foglalkozó magyar nyelvű munkák: PUSKÁS 2007; *Ikonológia és Műértelmezés* 8., 1999. A ferrarai színházról lásd: QUONDAM–PAPAGNO 1982; ZORZI 1977.

2 MORSOLIN 1894, 20–66.

epikus tradíciót követi, hanem az antik eposzt imitálja. Az innovatív korábbi évtizedek után épp Trissinóval kezdett normává válni a mind szigorúbb modellkövetés, szabályokba zárkózás paradigmája, azaz Arisztotelész poétikai elgondolásainak kötelező törvényerőre emelkedése – erre lehet visszavezetni azt, hogy a nagyon népszerű komédia-kultúrában ő tragédiát is írt.

A *Sofonisbát* 1514–1515-ben írta és 1524-ben publikálta Rómában. Ez a mű fontos mérföldkő, hiszen ez volt az első „szabályos” (tehát az arisztotelészi hely-, idő- és cselekmény egységét megtartó) mű. Első megjelenése után szinte azonnal nagyon népszerű lett, amit a mű kiadástörténete is igazol: csak a 16. század során tizenhétszer adták ki, majd a 17. században további két alkalommal. Azonban nem csak Itáliában jelent meg a Cinquecento folyamán, hiszen 1524-es publikálását követően néhány évvel Franciaországban is kinyomtatták, és 1554-ben Medici Katalin elő is adatta Bloisban.³ Bár kritizálták érte Trissinót, nem véletlen a tragédia nyelvének kiválasztása sem, hiszen a népnyelvű előadást mindenki megérthette. A színházpártoló Isabella d’Estével való ismeretsége és római tartózkodása adhatta Trissinónak az ötletet egy saját modell elkészítéséhez a dráma műnemében is. A római közeg, kulturális élet motiválhatta, hogy egy klasszikusokat imitáló tragédiát írjon, felelevenítve az antik szerzők műveit,⁴ mivel éppen Rómában tartották azt a néhány előadást, melyeken klasszikus latin tragédiákat vittek színre (természetesen itt is óriási fölényben volt a komédia, főleg Plautus és Terentius műveiből válogattak).⁵ Trissino megtartotta a görög konvenciókat, művének témáját azonban a római történelemből választotta. Valószínűleg

3 BERTINO 1907, 25.

4 3 Habár csupán egyetlen tragédiát írt, Trissino fontos szerepet játszott az Itáliában, a Cinquecento során a tragédia körül kialakult diskurzusban. Elméleti munkája az 1562-ben megjelent *Sei divisioni della Poetica*, melyben részletesen kifejti gondolatait erről a műfajról, az arisztotelészi szabályokról, az általa javasolt és a gyakorlatban is bevezetett újításokról. Ebben az értekezésben a szerző a *Sofonisbát*, mint az arisztotelészi elmélet tökéletes, „modern” megtestesítőjét hozza példaként a kortárs drámaszerzőknek. Mivel a Cinquecento és a Seicento más teoretikusai is reflektálnak műveikben Trissino tragédiájára, így azt is megdughatjuk, hogyan vélekedtek róla a kortársak. Niccolò Rossi *Discorsi intorno alla tragedia* (1590) című írásában, Trissinót modellként állítja mindenki elé, míg Giovan Battista Giraldi Cinzio az 1594-ben, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* címet viselő értekezésében keményen kritizálja Trissino főművét, hiszen az számos ponton a görög modellt követi, ezzel veszítve színvonalából. Természetesen a dicséret sem marad el: méltatja a mű strukturális felépítését, verselését, ám ehhez képest túlsúlyban van a negatívumok részletezése.

5 FERRONI 1980, 164.

felesége, Giovanna Trissino nagyon korai halála adta az inspirációt, hogy Sofonisba történetét írja meg. A cselekmény alapját Titus Livius *Ab Urbe condita* című művének huszonkilencedik és harmincadik könyve képezte,⁶ valamint Petrarca *Africája* (ötödik könyv),⁷ de ezekhez a forrásszövegekhez képest vannak eltérések a tragédia cselekményében. Feltehetően azért választotta Livius forrásként, mivel a firenzei Orti Oricellariban összegyűlő értelmiségiek, köztük Trissino is, nagy érdeklődéssel vizsgálták ekkoriban Titus Livius műveit mind történelmi, mind politikai szempontból.

Trissino tragédiáját 1562-ben, Vicenzában mutatták be először. Ezt megelőzően, 1560-ban kapta Palladio azt a feladatot a vicenzai Accademia Olimpica-tól, hogy készíttessen fából egy ideiglenes színházi teret, mely a vicenzai bazilikában kapott helyet. Elsőként 1561-ben mutattak be itt darabot, mégpedig Alessandro Piccolomini *L'amor costante* című művét, mely olyan nagy sikert aratott, hogy az akadémia azonnal javasolta, hogy ugyanezt a színpadi apparátust használják fel a következő színműhöz is. Ám ez megvalósíthatatlannak bizonyult, hiszen míg Piccolomini komédiájának megfelelt ez a tér, egy tragédia színpadra vitele teljesen más díszletet követelt meg, ezért az előadást el is halasztották a következő évre. Maga a színpadi struktúra azonban változatlan maradt: a scaenae frons oszlopokkal, szobrokkal, fél-domborművekkel, illetve a félkör alakú, lépcsőzetes nézőtér. Ahogy arra már fentebb utaltunk, a komédia sokkal nagyobb népszerűségnek örvendett a korban, és az előadások is legtöbbször örömteli eseményekhez kötődtek (például esküvőkhöz, fejedelmek látogatásaihoz, ünnepekhez). Mindemellett egy tragédia színpadra állítása sokkal nagyobb költségekkel járt, mind a díszleteket, mind a kosztümöket tekintve, ami még újabb érvként szólt a komédiák előadása mellett. Hiszen a gyakorlatban is próbálták megvalósítani a tragédiákkal foglalkozó teoretikusok, valamint a *coragók* jelmezekre vonatkozó ajánlásait, például, hogy a színészek által viselt jelmezek legyenek pompásak, s mindemellett legyenek úgy kiválasztva, hogy pusztán a ruhák alapján beazonosítható legyen a szereplők között fennálló hierarchia, amint az a komédiában is szokás volt. A komédiához hasonlóan a tragédiák esetében is nagyon fontos volt a jelmezek változatossága, hiszen ez biztosította, hogy az előadás érdekfeszítő és könnyen követhető legyen. A *Sofonisba* első előadásán részt vett Lombardia egész nemessége, illetve

6 LIVIUS 1972.

7 PETRARCA, 1874.

Európából jött követek, akik ekkor a félszigeten tartózkodtak. Az előadást Andrea Palladio és a vicenzai akadémia felügyelte.⁸ Paolo Chiappini, az akadémia titkára részletes leírásának köszönhetően pontos képet kaphatunk a színpadról, a díszletekről.⁹ Korabeli tudósítások szerint a nézők többször is sírva fakadtak előadás közben, amire Sofonisba tragikus sorsa mellett az is okot szolgáltatott, hogy Trissino aktuálpolitikai eseményekre, az itáliai nép szenvedéseire is reflektált művében, melynek visszhangját legkifejezőbben a kórus szavai fogalmazzák meg:

„Almo celeste raggio,
de la cui santa luce
s’adorna il cielo e si ristora il mondo [...]
menaci un giorno furore,
che non sia tanto carico,
come son questi, di soverchi affanni.
Tu sai con qual dolore
d’un mal ne l’altro varco,
e già comincio a trapparvi gli anni. [...]
Lassa, da indi in qua quante rapine,
quant’ire, quanti torti,
quante ferite e morti
si son vedute in quest’almo paese.
I piú leggiadri giovani e piú forti
quasi son giunti al fine.
Da queste aspre ruine
tutte sián state lungamente offese:
chi per soverchie spese
ha vistro il caro albergo impoverito;
chi ne le rotte squadre,
lassa, v’ha perso il padre,
chi ‘l figlio, chi ‘l fratello e chi ‘l marito;

8 ATTOLINI 1988, 87.

9 Ennek a két előadásnak állítanak emléket azok a freskók, melyek a Teatro Olimpico odeójának falát díszítik. Ezek a képek már a színház elkészültét követően, 1596-ban készültek Francesco Maffei munkájaként. A Sofonisba bemutatását ábrázoló freskó azt a pillanatot vetíti a néző elé, amikor Sofonisba, szolgálói és gyermeke jelenlétében megkapja a méreggel teli kelyhet.

chi s'ha visto di braccio
tor la figliuola e farne le sue voglie;
chi parve al sol di ghiaccio
vedendo ir carico altrui de le sue spoglie. [...]
E or quando credea
dever fornirsi i mali,
veggio rinovellar le nostre piaghe.”¹⁰

A tragédia szövegében végigkövethetjük, hogy az afrikaiak, egy idegen nép (a numídiak népe) hogyan vélekedik Rómáról, a római polgárokról, hadi népről. A legtöbbször Sofonisba beszél róluk a műben, a rómaiakról pedig egyáltalán nem nevezhető kedvezőnek véleménye. Sofonisba a vereség napján álmot lát, mely előrevetíti a következő órák eseményeit. Álmában férjét, Sifacét fogságba ejtik kutyák, azaz egy kegyetlen ellenség, akik a rómaiakkal azonosíthatók, illetve pásztorok, akik pedig Massinissa alakjával. A tragédiában számos ponton megfigyelhetjük, hogyan jelenik meg a boldogságból boldogtalanságba, a hatalmi pozícióból szolgaságba, egyik extremitásból a másikba való aláhullás. Sofonisba már az első jelenetben arról panaszkodik Erminiának, hogy milyen nagy teher a hatalom, hiszen minden örömet beárnyékol az elvesztésétől való félelem. Ez a változás váltja ki az olvasókban, illetve nézőkben a szána-kozás, irgalom érzését. A *pietà* mellett azonban meg kell jelennie a félelemnek is. Ezt hivatott előidézni Sofonisba előre figyelmeztető álma is. Mikor Sofonisba szolgájától megtudja, hogy Siface a rómaiak kezébe került, tudja, hogy rá is fogság vár, hiszen férjével együtt zsákmányként őt is magával viszi az ellenség.

10 TRISSINO 1976, 75–76. „Édes égi sugár, / melynek szent fénye / felékesíti az eget és felüdíti a földet [...] / hozz el nekünk egy olyan napot, / mely nem oly sok bánattal terhes, / mint a mostaniak. / Tudod, milyen fájdalommal / lépek egyik bajból a másikba [...] / Azóta is hány rablást, / mennyi haragot, mennyi igazságtalanságot, / mennyi sérülést és halált / láttak ebben az édes hazában. / A legbájosabb és legerősebb ifjak / szinte mind meghaltak; / ez a kegyetlen pusztulás / mindenkit régóta sújt: / van, ki a túlzott kiadások miatt / látta, hogyan szegényedik el édes otthona; / ki a vert seregekben / elvesztette apját, / ki a fiát, ki fivérét vagy férjét; / van, ki látta, hogy karjából / hogy tépik ki leányát és töltik rajta kedvüket [...]” A tragédiából kölcsönzött idézeteket saját fordításomban közlöm.

„[...] sarà, ch'io lasci la regale stanza,
 e lo nativo mio dolce terreno;
 e ch'io trappasse il mare,
 e mi convenga stare
 in servitù, sotto il superbo freno
 di gente aspra e proterva,
 nimica natural del mio paese.”¹¹

A rómaiakat kegyetlen, dölyfös és elbizakodott népnek nevezi, országa régi ellenségének. Véleménye érthető, hiszen ő csak az ellenfelet látja Rómában, a nagyhatalmat, mellyel szülőföldje népe már hosszú ideje hadban áll. Már az első jelenetben, Erminiával való dialógusában megemlíti hazája, Karthágó megalapítását, majd elmeséli, hogyan keveredtek hatalmi harcba a Római Birodalommal. Felidézi a borzalmas első pun háborút, mely Szicília birtoklásáért folyt és az idegenek győzelmével zárult. Ez után még véresebb harcok következtek a második háború során. Már ekkor megjelenik Scipione alakja, akit Sofonisba csak a gőgös rómaiként emleget. Szolgálója, Erminia az, aki próbálja megnyugtathatni úrnőjét. Líviusz és Petrarca szövegéből az ő alakja hiányzik, Trissino viszont fontosnak tartotta, hogy a görög tragédiákhoz hasonlóan a hősnőnek legyen egy bizalmasa, aki támogatja, a pártját fogja. A klasszikus művekben hagyományosan ilyen szerepe van a dajkának. Sofonisba nem vár könyörületet, megértést, irgalmat a rómaiaktól se magának, se népének. Ezt bizonyítja szavaival is:

„E non dite, signor, che dai Romani
 non deggia dubitar d'alcuno oltraggio;
 che per la nimicizia di tant'anni,
 ormai ci è noto quanto son crudeli;
 e quanto aspro per loro odio si porta,
 e al nostro paese, e al nostro sangue:
 anzi da lor senz'alcun dubbio aspetto
 vergogna e strazio: intolerabil danno;
 cosa ch'è da fuggir più che la morte.”¹²

11 *Uo.*, 62–63. „[...] el fogom hagyni a királyi szobát / és édes szülőföldemet; / átkelek a tengeren, / kegyetlen és beképzelt emberek / országom ősi ellenségeinek / gőgös rabigája alá.”

12 *Uo.*, 70. „És ne mondd uram, hogy a Rómaiaktól / nem kell sérelmeket várni: / sok évi ellenségeskedéssel / már ismert számunkra mennyire kegyetlenek / és milyen kíméletlenek az utálat miatt, / melyet országunk és vérünk iránt táplálnak; / sőt, tőlük kétség kívül csak / szégyent és gyötrelmet várok: elviselhetetlen fájdalom / amitől jobban menekülök, mint a haláltól.”

Massinissa hiába ígéri meg neki, hogy nem lesz bántódása, ő nem remél semmi jót ellenségeitől, csak szégyent, megaláztatás, sérelmeket. Éppen a hatalmi ellentétek, a sok viszály, az elvesztett háború emléke az, amely meghatározza, hogy hogyan gondolkodik a rómaiakról – csak a kegyetlen hódítókat látja bennük. Büszkesége és az idegenben való rabságtól való viszolygása annyira meghatározza viselkedését, hogy már ekkor előrevetíti öngyilkossági szándékát, hiszen azt méltóbbnak érzi, mint a szolgaságot. Mikor Massinissa felajánlja neki, hogy feleségül veszi, hogy megmentse a rabságtól, Sofonisba így válaszol:

„più tosto vorrei por ne la fede
d'un nostro, nato in Africa, com'io,
che d'un esterno, nato in altra parte.”¹³

Sofonisba idegenként tekint minden rómaiakra az ellenséges helyzettől függetlenül. Ha választania kell a saját földjének szülötte és egy másik nép fia között, számára egyértelmű a döntés. Lényegtelen, hogy az idegen épp római vagy egy másik nép tagja, nem fog benne úgy bízni, mint egy afrikaiban, aki az ismert kultúrából, civilizációból származik. Sofonisba szemében az embert a hazája, szülőföldje, az ott élő közösség határozza meg. Habár a tragédia végén az egyetlen lehetséges megoldás, mely megőrzi becsületét, az öngyilkosság, a múltban egyetlen döntést sem hozhatott meg, mindig mások döntöttek a sorsa felől, hiszen akarata ellenére adták férjhez ahhoz az emberhez, aki miatt most a rómaiak rabsága elől kénytelen a halálba menekülni. Ez a házassága pusztán egy szövetség megkötésének megpecsételése volt. Sofonisba tényleges hatalmának a hiányát az is bizonyítja, hogy csak a mű legelején és legvégén jelenik meg, míg a középpontban Massinissa és a rómaiak közötti diskurzus áll, hiszen a tragédia konfliktusai csak retorikai szinten jelennek meg. Még az öngyilkosságában is jelentős szerepet játszik új férje, ami azt erősíti meg, hogy ebben a világban a nők egyetlen lehetősége az elfogadás, míg a férfiak azok, akik a hatalmat gyakorolják. Mielőtt bevenné a mérget, mely megmenti a rabságtól, Sofonisba hazájáért imádkozik. Azt kéri, hogy védjék az égiek Afrikát, a népét, melyet ő elhagy és amely „éhes farkasok”

13 *Uo.*, 67. „inkább bíznam rá magam / egy olyanra, aki Afrikában született, mint én, / mint egy idegenre, aki más földön született.” Trissino itt szinte szó szerint idézi Livius szavait. (LIVIVS 1972, 333.)

karmai közé került. A liviusi hősnő csupán megköszöni hitvese „ajándékát”, s már meg is issza a mérget, ezzel szemben Trissino (felidézve ezzel az euripideusi *Alkésztisz* halálát) Sofonisbája hosszú monológba kezd a kehely kézhezvétele után. Az égiekhez fohászkodik, búcsút int szolgálóinak, gyermekének, még ágyának is, megnyújtván a megoldást kínáló tett előtti perceket. Ezzel Massinissát is feloldja a kényszer alól, hogy a két adott szava közül választania kelljen, hiszen ha Sofonisbával marad, menekülniük kell a rómaiak elől, ha Scipio utasításai szerint jár el, Sofonisbát elviszik Rómába és a szenátus dönt sorsáról. Halála egyben szabadulás, melyet Trissino szépen előkészít. Halálában már makulátlan, eltűnnek azok a vádak, hogy behálózta Sifacét, majd megpróbálta elcsábítani Massinissát is, csak mint nemes királynő áll előttünk, aki méltósággal viseli életének ezt az utolsó megpróbáltatását. Az a manipuláció, melyet Trissino véghezvisz a forrásszövegeken, azt szolgálja, hogy olyan szereplőket vonultasson fel, akik méltóságukkal, nemes viselkedésükkel példaként állíthatók a korabeli itáliaiak elé.

A tragédiában nem csak Sofonisba mond ítéletet a római népről, a város asszonyainak kara és Erminia is hasonló véleményen van, mint úrnőjük. Az asszonyok így imádkoznak érte:

„Non far, signor del ciel, non far servire
A gente iniqua una beltà sì rara”¹⁴

A város asszonyai méltatlannak érzik a rómaiakat arra, hogy Sofonisba a foglyuk legyen. Az ő szemükben is hatalmas távolság van az idegen nép és úrnőjük között. Azt is látják, hogy Sofonisba nem csak jellemét tekintve áll a rómaiak fölött, de szépsége is egészen kivételes. Ők sem számítanak könnyö-
rületre a győztesek részéről, kegyetlennek, erőszakosnak nevezik őket, úgy vélik, hogy csak szégyent és megaláztatást hozhatnak.

Róma népéről nem csak az ellenség elmondása alapján nyerünk képet, hanem meg is jelennek a rómaiak képviselői és szövetségeseik. Massinissa szorult helyzetbe kerül, hiszen a győzelemmel a rómaiak adnak újra hatalmat sa kezébe, így hálára kötelezik népük és uralkodójuk iránt. Tudja, hogy habár szövetségeseük, még sem dönthet teljesen szabadon. Ő teljesen más

14 Uo., 56. „Ne hagyd, ég ura, / hogy egy ilyen ritka szépség méltatlan embereknek szolgáljon.”

színben tünteti fel őket, mint Cirta lakói. Bíz benne, hogy meg tudja őket győzni, nem tartja őket véres, kegyetlen népnek. Lelio, Scipione egyik tisztje is megjelenik a tragédiában. Lelio az első szereplő, aki szembehelyezkedik Sofonisba és Massinissa álláspontjával, és kimondja, hogy a szenvedélyt félre kell tenni, ha az államérdek úgy kívánja, s ezáltal Sofonisbára, csak mint a római nép ellenségére lehet tekinteni. Lelio nem közvetlenül Sofonisbát vádolja, csak azokat az érzéseket ítéli el, amelyek arra vezették Massinissát, hogy a rómaiak érdekeivel, törvényeivel, a szenátus legfelsőbb akaratával szembeszegüljön. Lelio, mikor meghallja Sofonisba és Massinissa esküvőjének a hírért és a férfi tervét, úgy érzi, hogy ezzel a lépéssel Massinissa elárulja a rómaiakat, akik segítették, felemelték. Livius művében Lelio sokkal erőszakosabb, és szinte már tettelegességgig fajul a konfliktus, hiszen annyira felháborítja a házasság, s az ő értelmezésében az árulás híre, hogy ő maga akarja a nászágyról elrángatni Massinissát. Lelio színre lépésével jelenik meg a racionalitás eszkalációja, ami csúcspontját Scipiónál éri el, aki teljesen logikus érvelésével meg tudja győzni Massinissát házasságának jogtalan, sértő voltáról. Scipio Sifacéhoz, majd Massinissához is úgy beszél Sofonisbával való frigyükről, mint pusztán politikai tetről, ami mindkettejüket veszélybe, szegyenbe sodorta. Az államérdeket állítja szembe a személyes érzelmek irracionalitásával.¹⁵

Trissino egy előzményt is hozzátesz a tragédia cselekményéhez, amelyet Appianosz *Római történelem* című művéből (8. könyv, 10. rész) kölcsönöz.¹⁶ E szerint Sofonisbát, még mielőtt apja, Asdrubale hozzáadta volna Sifacéhoz, Massinissának ígérte. Azonban a karthágóiak Massinissa, illetve Asdrubale tudta nélkül hozzáadták Sifacéhoz. Így érthetőbbé válnak Massinissa érzései, illetve törekvése, hogy megmentse a lányt, és nem pusztán egy hirtelen támadt szenvedély miatt veszi feleségül.¹⁷ Massinissa érzéseinek, szexualitásának azonban politikai vonatkozásai is vannak, így ezeket az államérdeket szem előtt tartva meg kell tagadnia és Scipio, ezáltal a római nép parancsának engedelmeskedni. Azzal is próbálja ugyan meggyőzni a rómaiakat, hogy Sofonisbának semmi köze Sifacéval való háborújukhoz, ezért ne vigyék el

15 BELLA 1981, 26–27.

16 APPIANOS 2008.

17 Azzal, hogy Trissino ezt az előzményt hozzáteszi a történethez, megkönnyíti a közönség számára is Sofonisba és Massinissa hirtelen házasságának elfogadását. Hiszen Sofonisba első férje még életben van, csak a rómaiak fogságába esett.

őt is hazájából, és bár Scipione meghallgatja Massinissa érveit, de hajthatatlan. Sajnálja Sifacét és Sofonisbát is, ő maga semmi rosszat nem kíván nekik, de teljesítenie kell kötelességét és a legyőzött, ellenséges királyt feleségével együtt Rómába kell vinnie, a szenátus elé. Nem Sofonisba személye ellen tiltakozik, nem ellene beszél, csak azt a szenvedélyt ítéli el, amelyet megtestesít, s amellyel csorbát ejthet a hűséges viszonyon, mely Massinissát a rómaiakhoz fűzi. Sofonisba alakja körül egy ideológiai ellentét alakul ki: Massinissa heroikus könyörületessége kerül szembe Scipione számításaival, erkölcsi szigorával. Nem viselkedik kegyetlenül, nem szomjazik vérre, nem álmodozik bosszúról, csak ragaszkodik a római nép szokásaihoz és igazságosságához, mely a jogban, a törvényekben gyökerezik. Ő maga képviseli ebben a helyzetben, ezen az idegen földön egész Rómát, s ezt szem előtt tartva viselkedik. Bátor férfiként van ábrázolva, aki nem irányít túlságosan szigorúan, ám döntésében megingathatatlan. El is mondja Massinissának, hogy milyen nagy erény a mértékletesség, míg az érzéki örömek nagyobb pusztítást okozhatnak, mint a fegyverek.

„Ma sappiate però che nessun'altra
di quelle alme vitrù, per cui vi piacqui,
tanto m'allegro aver, né tanto onoro,
quanto la temperanzia, e 'l contenermi
d'ogni libidinoso mio pensiero.
Questa vorrei che parimenti voi
giungeste a l'altre gran virtù che avete.
Crediate a me, ch'a l'età nostra sono
le sparse voluttà, che abbian d'intorno,
di più periglio che i nimici armati,
e chi con temperanzia le raffrena
e doma, si può dir che acquista gloria
molto maggior che non s'acquista d'arme.”¹⁸

18 TRISSINO 1976, 110. „De tudja meg, hogy / a nagyszerű erények közül, melyek miatt kedvel, / egyik sem okoz annyi örömet, sem dicsőséget, / mint a mértékletesség, és hogy tartózkodom / minden élvhajász gondolattól. / Szeretném, ha ugyanígy Ön is / hozzátenné még ezt is nagy erényeihez. / Higgye el nekem, hogy a mi korunkban / a minket körülvevő sok gyönyör / veszélyesebb, mint az ellenséges fegyverek, / ám aki mértékletességgel megfékezi / és megszelídíti őket, arról elmondható, hogy sokkal nagyobb/ dicsőséget nyer el így, mint ami fegyverrel szerezhető.”

A szerelmet a tragédiában megjelenő rómaiak negatív módon ábrázolják, olyan érzésnek tekintik, mely elveszi az ember eszét, csökkenti elővigyázatosságát és meggondolatlan cselekedetekre sarkallja. A Cinquecento idők során számos irodalmi alkotásában tetten érhető ez a hozzáállás, a szenvedélyt elítélik, hiszen sokszor örülethez, elhamarkodott lépésekhez, akár önagresszióhoz is vezet. Trissino művében a Massinissa és Scipione közötti beszélgetésre mintegy válaszként, a város asszonyainak kórusa egy Ámor vezette birodalom utópiájáról beszél, mely a nők szép szemein keresztül tenné nemesebbé a világot. Massinissának, illetve a hirtelen kötött házasságának bemutatása teljesen különböző a forrásszövegekben. Livius Massinissa származására vezet vissza hirtelen támadt érzéseit, „mivel a numida népen nagyon hamar erőt vesz az érzéki fellobbanás”,¹⁹ aki így szinte első pillantásra beleszeret Sofonisbába, s „nemcsak a szájalom lopakodott be a győztes szívébe”.²⁰ A férfi tetteit a szerelem, illetve a vágy mindenek fölötti erejével magyarázza a római író. Ezzel szemben Trissino inkább Massinissa érényeit hangsúlyozza, aki nem hagyhatja, hogy egy gyenge, tehetetlen nőt fogságba hurcoljanak, erkölcsi kötelességének érzi, hogy megmentse. Azzal, hogy Trissino gyakorlatilag szinte elhagyja a romantikus, érzelmi szálát, nagyon racionálissá teszi azt, ami a rómaiak szemszögéből vizsgálva pusztán az államérdek megsértése.

Egyáltalán nem olyanak ismerjük meg a rómaiakat, mint amilyenek Sofonisba vagy szolgálói beszámolóiból tűntek, nem az igazságtalanságot, a zsarnokoskodást képviselik. De nemcsak Trissino, hanem Livius is dicséri a római népet, hiszen ő is úgy fogalmaz, hogy a föld két leghatalmasabb, legdicsőbb népe közül a római az egyik. Catone és Scipione alakja kifejezetten pozitív ábrázolást kap, nemes, kiegyensúlyozott emberek látszatát keltik. Scipione nemeslelkűségéről is bizonyosságot tesz, amikor az elfogott és legyőzött uralkodóról leveteti a bilincseket, megparancsolván, hogy rangjához méltóan bánjanak vele. Az érvek, melyeket felsorakoztat azért, hogy Massinissa

19 Livius 1972, 333.

20 *Uo.*, 333.

mondjon le újdonsült feleségéről teljes mértékben érthetőek és elfogadhatóak a darab értékrendje alapján. Maga Massinissa is kifejezésre juttatja, hogyan vélekedik a rómaiakról:

„[...] il maggior premio, ch'io mi possa avere,
è ben servir quest'onorata gente.”²¹

Még a cirtai asszonyok is fejet hajtanak a római Lelio előtt, hiszen bár nem ismerik fel, de dicső nevét és tetteit ismerik, nem csak ők, hanem mindenki Egyiptomtól Herkules oszlopaiig (a Gibraltári-szorosig).

„Or mi ricordo, e so, chi voi vi siete,
però che il glorioso nome vostro
è noto omai dal Nilo a le Colonne.
Sì ch'io m'inchino a voi facendo scusa
s'i' non v'avesse fatto quell'onore,
ch'a la vostra grandezza si conviene;
fu, ch'io non conoscea l'alta presenza.”²²

Trissino volt az újra megjelenő tragikus színház első szerzője. Először történt meg, hogy egy ókori történetet olyan drámává alakítottak, melyet a színpadra szántak, ezzel is közeledve az antikvitáshoz, visszatekintve az akkori világra. A modellek – amelyeket Trissino Sofonisba alakjának megformálásában követ – a görög tragédiák ikonikus hősnői (a szophoklészi Antigoné, az euripidészi Alkésztisz), akik szembemennek a halállal és elfogadják sorsukat. Az antik múlttal, az aranykorral kapcsolatot kereső humanista kultúra számára fontos volt, hogy a régi elődökhöz forduljanak, az ókor nagy mestereitől merítsenek ihletet, őket utánozzák, mert ezzel hitelesítették a jelen produktumait. A színpadon létrejött a tökéletes világ, melynek segítségével a reneszánsz korának közönsége önmagára reflektálhatott, közelebb kerülhetett saját maga megismeréséhez. A történetben megjelenő rómaiak viselkedésükkel egy idealizált képet nyújtanak a római népről. A tragédia segítségével megvizsgálhatjuk, hogy a reneszánsz korában hogyan képzeltek el és jelenítették meg a színpadon az antik világot, a benne élő embereket.

21 TRISSINO 1976, 109. „[...] a legnagyobb jutalom, mely érhet, / hogy egy ilyen nagyra becsült népet szolgáljak.”

22 *Uo.*, 80–81. „Már most emlékszem, és tudom, ki Ön, / hiszen dicső neve / már ismert a Nílustól Herkules oszlopaiig. / Meghajlok Ön előtt és elnézést kérek, / hogy nem adtam meg azt a tiszteletet, amelyet nagysága megkíván [...]”

**The image of the Antique Rome in the tragedy,
Sofonisba by Giangiorgio Trissino**

The work of Giangiorgio Trissino (1478–1550) which is titled *Sofonisba* is the first “regular” Italian tragedy (i.e. based on the principles of Aristotle). Examining the script we can get to know how the antique world and the people living in it were imagined and introduced on the stage in the Renaissance. This work represents the Roman Empire as an invader and conqueror power, responding to the current political events. In the script of the tragedy we can get an image of the Africans’, a foreign nation’s opinion of the Roman citizens, military people. In the tragedy mainly Sofonisba talks about the Romans and her opinion of them is not high at all. She names them an arrogant, haughty nation and the old enemy of her country. In the tragedy not only does Sofonisba condemn the Romans, but the women of the town and also Erminia agree with their lady.

Sofonisba considers all the Romans strangers and she does not expect either mercy or sympathy from them in spite of the fact that the Romans appearing in the tragedy do not correspond to the image Sofonisba forms about them. With their behaviour they give an idealized picture of Roman people. They stick to their customs and the justice that are rooted in their laws and acts. Scipio represents all the Roman people and behaves keeping this in view. Scipio proves how generous he is when he has the captured and defeated emperor unchained and orders that he has to be treated in an appropriate way which a man in his high status deserves. The ancient Rome is a recurring scene of several Italian tragedies; the old sources often serve as basis to the stories. However, the presence of the antique Rome outgrows the respect of Renaissance antiquity since the correlation of the tragedies and the Renaissance Italian theatre is more complex than if it could be described with the traditional topos characterized by the era of the revival.

GERENCSÉR ANIKÓ

CARLO GOZZI SZÍNHÁZI MESÉINEK SZÍNREVITELE

**A mesei sajátosságok színpadi megjelenítése a Biblioteca Nazionale
Marciana Gozzi-gyűjteményének kéziratai alapján**

Carlo Gozzi *Színházi meséi* (*Fiabe teatrali*) különleges helyet foglalnak el a 18. század színháztörténetében.¹ A *Színházi mesék*ben Gozzi a népmeséket ötvözte a commedia dell'artével: a cselekmény kiindulópontja mindig egy olasz, vagy keleti, az *Ezeregyéjszaka* meséiből vett mese; a szereplők között pedig megjelennek a commedia dell'arte maszkos alakjai. A történet keleti országokban, Kínában vagy Perzsiában, illetve kitalált királyságokban játszódik, a mesebeli történetet pedig különböző csodák, átváltozások, varázslatok kísérik: az emberek állatokká és szobrokká változnak át, a tárgyak életre kelnek, az állatok beszélnek, a szörnyek alakot váltanak. Ez a sajátos, eredeti dramaturgia messze állt a felvilágosult ízléstől és a kortárs Carlo Goldoni realista komédiáitól,² de jelentős újításokat hozott a hagyományos commedia dell'arte-színjátszásba is. Az alábbiakban röviden vázolom a *Színházi mesék* kategóriáit, dramaturgiai jellemzőit, mesei elemeit, majd a mesei sajátosságok színpadi megjelenítését elemzem a Biblioteca Nazionale Marciana kéziratai alapján.

A *Színházi mesék* dramaturgiai újításai

Carlo Gozzi életművének az utóbbi évtizedekben megújult kutatása³ túlhaladta azt a korai felfogást, ami Gozzira csak úgy tekintett, mint Carlo Goldoni ellenségére, színházi riválisára, aki konzervatív álláspontjával akadályokat gördített Goldoni színházi reformja elé. Gozzi ugyanúgy megújította a commedia dell'arte-színjátszást, mint Carlo Goldoni, csak teljesen más irányban. A *Színházi mesék* nem csupán visszatérést jelentenek a commedia dell'artéhoz, nem csupán a Settecentóban divatos egzotikus stílus színpadi megtestesülései, és főleg nem csak a Goldonival és Chiarival folytatott színházi vita

1 Legújabb kiadásuk: Gozzi 2004a.

2 Török 2011.

3 GUTIÉRREZ CAROU 2006., SOLDINI 2006., FABIANO 2007., WINTER 2009., BAZOLI – GHELFI 2009., BAZOLI 2012.

eszközei. Gozzi a mesekomédiáiban olyan dramaturgiai újításokat alkalmaz, hogy kijelenthetjük: új műfajt teremtett. A *Színházi mesék* a népmesék, a *commedia dell'arte*, a tragédia eredeti keverékét alkotják, ötvözve mindezt a paródia elemeivel. Gozzi valóban megőrizte a *commedia dell'arte* egyes sajátosságait: a maszkokat, az improvizációt, helyenként a kanavász formában írott szöveget és a lazzókat, de mindennek fontos dramaturgiai szerepe van a darabokban. A *Színházi mesék* nem a *commedia dell'arte* struktúrájára épülnek, hanem saját dramaturgiai szerkezetük van, amelyet csak kiegészítenek a maszkok és az improvizáció.

A cselekmény ellentmond mindenfajta logikának és az arisztotelészi hármas egységnek: gyakoriak a tér-és időbeli ugrások, valószerűtlen események követik egymást, az emberek állatokká változnak, a szobrok és a tárgyak beszélnek. A történet fő szála a csodás eseményekkel teli mese, melynek hősei királyok, hercegek, tündérek és varázslók, és általában a főhős küzdelmét beszéli el a földöntúli hatalmak ellen. A kiindulópont leggyakrabban egy prófécia vagy egy átok, amely próbára teszi a főszereplőt, vagy megakadályozza, hogy a szerelmesek egymáséi legyenek. E cselekményszál patetikus hangvétele, tragikus történései, hősiei tettei a melodráma műfaji jellemzőit hordozzák magukban. A varázslatok, a mágia, az emberek állatokká vagy szobrokká változása teljesen természetesnek hat ebben a környezetben. Ebben a mesei közegbe illeszti be Gozzi a *commedia dell'arte* maszkjait,⁴ melyek a hétköznapi valóságot képviselik a mágia világában. Gyakorta tesznek utalásokat a korabeli velencei környezetre, helyeket, személyeket idéznek, ezáltal „kikacsintanak” a közönségre. A gyakori jelenetváltásokban folyamatosan váltakoznak a mesei szereplők komoly jelenetei, versben kifejezett patetikus monológjai; és a pergő, lazzókkal tarkított és improvizált *commedia dell'arte*-jelenetek. Ez a kettősség – tragédia és komédia, illúzió és valóság, mesebeli királyság és Velence – az összes *Színházi mesét* végigkíséri, egyedülálló belső struktúrát adva nekik.⁵ Gozzi legfőbb újítása az, hogy mesei, egzotikus környezetbe helyezte a *commedia dell'arte* szereplőit, integrálta őket az általa teremtett új világba. Míg Goldoni a hétköznapi valóságból merített példát a szereplők karakterének megalkotásához, és színházának legfőbb ihletője a „világ” volt; addig Gozzi a valószerűtlent vitte színpadra és ebből alkotta meg saját színházi világát.⁶

4 MOMO 1992.

5 WINTER 2009.

6 TÖRÖK 2011, 131.

Az eredeti forrás egy olasz népmese, mint például *A három narancs szerelmese* esetében, vagy pedig keleti mesék az *Ezeregyéjszaka* meséiből és egyéb mesegyűjteményekből. A tíz mesét Gozzi a következő szempontok alapján sorolta kategóriákba:

- csodás átváltozásokkal teli mesék, melyekben az emberek állatokká, szobrokká változnak és fordítva: *Szarvaskirály*, *A holló*, *A kígyóasszony*, *Zobeide*, *Zeim*, *a szellemek királya*, *A türkizkék szörny*
- csodás átváltozások nélküli mesék, melyek egzotikus környezetben játszódnak, így továbbra is nagyszabású díszletapparátussal rendelkeznek: *Turandot*, *A szerencsés koldusok*
- filozofikus-parodisztikus mesék: *A három narancs szerelmese*, *A szép, zöld madár*

E két utóbbi alkotja a tíz mese keretét: *A három narancs szerelmese* az első, *A szép, zöld madár* pedig az utolsó előtti mese, és ugyanazt a történetet taglalják 20 év eltéréssel. Bár ezekben is vannak átváltozások, a lényeg az allegorikus mondanivalón van: az első mese esetében a két ellenséges szerző, Goldoni és Chiari paródiája van elrejtve a mesés történetben, míg *A szép, zöld madárban* a felvilágosodás kritikája.

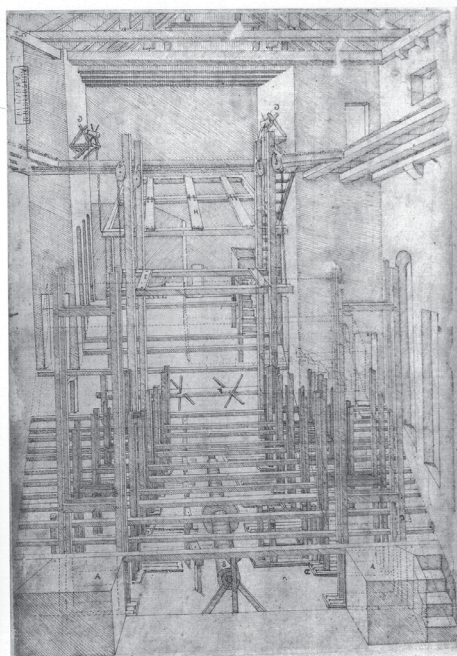
Gozzi a szereplők struktúrájában is fontos változtatásokat vitt véghez. Két, markánsan elkülönülő csoportra osztotta őket: „magas” és „alacsony” rendű szereplőkre. A magasrendű szereplők királyok, hercegek és hercegnők, illetve mesebeli szereplők: varázslók, boszorkányok, tündérek és szellemek. Ők képviselik a történet mesei vonulatát, melyben általában a természetfeletti erők átokkal sújtják vagy próbatételek elé állítják a herceget vagy a hercegnőt. Gozzi emellett megtartotta a *commedia dell'arte* maszkjait: Truffaldinót, Brighellát, Pantalonét, Tartagliát és Smeraldinát, de mesei környezetbe helyezte őket, ami teljesen idegen a hagyományos komédiáktól. Az új környezetben új szerepekkel ruházta fel őket, így lett Truffaldinóból a király vadásza vagy az eunuchok őre, Brighellából udvari jós, Pantalonéból miniszteri tanácsos, míg Tartaglia akár herceg vagy király is lehet (*A három narancs szerelmese*ben és *A szép, zöld madárban*, de általában ő is miniszter vagy tanácsos). Gozzi – Goldonihoz hasonlóan – szintén átalakította,

finomította a *commedia dell'arte* maszkjait. Árnyalta a személyiségüket, kidolgozta a történetüket, személyes múltat adott nekik, saját konfliktusuk van a történetben. Az improvizáció csak a maszkoknál, ezen belül is főleg Truffaldino és Brighella párbeszédeiben jelenik meg. Bár ezeknek a jeleneteknek a szövege kanavász formában íródott, sokkal kidolgozottabb a *commedia dell'arte*hoz képest. Gozzi többféle nyelvi szintet helyez egymás mellé a darabokban: a kifinomult, pátosszal teli, tizenegy szótagos verssorokban megfogalmazott irodalmi olasz nyelvet; a köznapi nyelv prózáját és a dialektust. A mesei szereplők versben beszélnek, a közepes rendű maszkok prózában, Pantalone velencei, Truffaldino és Brighella bergamói dialektusban. Bármelyik nyelvi szintet is vizsgáljuk, mindegyikről megállapítható, hogy mesterkelt, valószerűtlen színházi nyelvről van szó, ellentétben Goldoni komédiáinak nyelvezetével, amely természetes és a beszélt nyelvhez áll közel.

A színházi látvány

A csodás elemek több csoportra oszthatók: ide tartoznak a mesebeli szereplők – a beszélő szobrok és állatok –, a varázslatok és az átváltozások, valamint az ezeket kísérő csodás jelenések. Mindezek együttese különleges színpadi látványt alkot, amely távol állt mind a *commedia dell'arte*, mint a Goldoni-féle komédiák színpadi látványától. A *Színházi mesék* látványvilágát a keleti kosztümök, az egzotikus díszlet, valamint a barokk operák gyakori színváltásai és bonyolult színpadgépészeti eszközei alkotják. A varázslatokat speciális színpadi hang-és fényhatások kísérték: villámlás, földrengés, mennydörgés, vagy a színpad hirtelen elsötétülése. A darabokban gyakori a szereplők égből való leereszkedése vagy föld alá süllyedése, valamint a tenger, folyók, hajók és tengeri szörnyek megjelenése. A csodás történetek, a varázslatok és az átváltozások színpadi megjelenítéséhez a barokk színpadtechnika színházi gépezeteire volt szükség, melyek lehetővé tették a szereplők égbe emelkedését, föld alá süllyedését, hirtelen történő átváltozását. Míg a felvilágosodás színháza egyre inkább eltávolodott a nagyszabású díszletektől és a letisztult formákat részesítette előnyben, addig Gozzi darabjai inkább az operák stílusát idézik, mind a fennkölt érzelmek, a pátosz, mind pedig a barokk színpadtechnika és díszletezés tekintetében. Gozzi nagy jelentőséget tulajdonított a színpadi gépezeteknek, hiszen ezek segítségével lehetett megteremteni a varázslat illúzióját, kiragadni a nézőket a valóságból

és a mese világába repíteni. A színpadi megjelenítés feladatát a Sacchi társulat gépészára bízta, és a visszaemlékezései szerint a gépész halála volt az oka annak, hogy abbahagyta a *Színházi mesék* írását⁷ (bár ennek az elbeszélésnek nem lehet teljesen hinni, mivel a 10 mese nem egy hirtelen abbamaradt sorozatot, hanem keretes szerkezetű, befejezett egészset alkot, de a gépész és a gépezetek jelentőségét mindenesetre kihangsúlyozza).



1. kép: A velencei Teatro San Luca színpadának keresztmetszete⁸

A mesei elemek színpadi megjelenítése

Az alábbiakban néhány példán keresztül mutatom be, hogy az egyes mesei elemeket hogyan jelenítette meg a színpadon Gozzi és Antonio Sacchi társulata. Ehhez a kutatáshoz hatalmas segítséget jelentettek a Biblioteca

7 “La morte del valente Macchinista della Comica Compagnia Sacchi ha sospeso il mio buon volere, che non istarà forse sempre sospeso”. Magyarul: „A Sacchi komédiatársulat kiváló gépészének halála felfüggesztette igyekvésemet, amely talán nem marad örökre függőben.” Gozzi, Carlo, *Saggio di versi faceti e di prose*= Gozzi, 1772, Vol.VIII. 15.

8 Parma, Biblioteca Palatina. Ante 1675. MANCINI–MURARO–POVOLEDO, 1995–1996, Vol. I. 226.

Nazionale Marciana Gozzi-gyűjteményében (Fondo Gozzi) található kéziratok.⁹ Ezek a *Színházi mesék* első változatait tartalmazzák, amelyek szövegkönyvként szolgáltak az előadások színreviteléhez, ezért számos olyan szerzői utasítás található bennük, amelyek nem, vagy sokkal rövidebb formában találhatók meg a darabok végső, nyomtatott kiadásában. A mesei elemeket a következő szempontok alapján osztom csoportokra: a szereplők közül az állatok, szobrok, szörnyek, óriások megjelenése; hajók, tengeri szörnyek és a tenger színpadí ábrázolása; valamint átváltozások, a szereplők égből való leereszkedése vagy föld alá süllyedése. Ezek az elemek mind a barokk színpadí látvány sajátjai,¹⁰ így Gozzi meséi kapcsán azt vizsgálom, hogy milyen színpaditechnikai eszközökkel oldották meg ezeknek a mesei sajátosságoknak a megjelenítését. Korabeli ábrázolások nem maradtak fent az előadásokról, de a San Luca színház (az egyik velencei színház, ahol Gozzi működött, és ahol színpadra állították a *Színházi meséket*) gépezeteiről készült rajzok és metszetek értékes képanyagot jelentenek a kutatáshoz.

Az állatok színpadí megjelenítése általában mozgatható bábukkal történt, vagy maszkokkal és jelmezekkel: állatbőrbe bújt színészek játszották el az állatot, amely ilyenformán beszélni és mozogni is tudott. A *Szarvaskirályban* „emberek által mozgatott szarvasokat” jelöl a szerzői utasítás, a papagáj viszont „mozgatható és repülő”, tehát egy, a padlásról zsinóron mozgatott báburól volt szó. Az állatjelmezek és a maszkok használata egyszerű módot jelentett a szereplők állattá változására is, amelyhez csak egy jelmezcserére volt szükség. Jó példa erre Zelica tigrissé változása a *Zeim, a szellemek királya* című darabban, ahol a rendezői utasítás szerint egy díszletelem (dívány) segíti az átváltozást, emögött lehetett elhelyezni a tigrisjelmezt, és egyúttal mögé bújva észrevétlenül át tudott öltözni a színésznő.

9 SOLDINI 2006.

10 SABBATINI 1955.

<p>„Due cervi movibili fatti d'uomini. Un papagallo movibile, e volante.”</p> <p><i>Il re cervo / Szarvaskirály (szereplők és kellékek felsorolása)</i> <i>La rappresentazione del Re cervo.</i> <i>Fiaba di non più veduti accidenti</i>¹¹</p>	<p>„Két, emberek által mozgatott szarvas Egy mozgatható és repülő papagáj”</p>
<p>“Ella si cambia in una tigre. Tal trasformazione fu eseguita assai bene. Alle parole: Oh Dio! forza mi manca ec. ella cadeva sopra un vicino canapè, ad arte fatto per un tal cambiamento. Cambiata, fuggiva.”</p> <p><i>Zeim, re de' Geni</i> <i>/ Zeim, a szellemek királya (IV,8)</i>¹²</p>	<p>[Zelica] tigrissé változik. Ez az átváltozás nagyon jól sikerült. Az „Ó Istenem! Elhagy az erőm” szavaknál a közeli kanapéra esett, amely elő volt készítve az átváltozáshoz. Az átváltozás után elfutott.</p>

Hasonló volt a helyzet a szobrok és a szörnyek ábrázolásánál. A szobrok megjelenítésénél kartonnal, illetve festékekkel oldották meg, hogy valódi hatást keltsen a szereplő, mintha igazi szobor lenne – a *Szarvaskirály*ban például Gozzi külön kihangsúlyozza, hogy a közönség nem veheti észre, hogy nem valódi szoborról van szó. (A cselekmény egyik mozgatórugója az első felvonásban ugyanis a varázsló ajándéka, a mágikus szobor, ami nevető arcot vág, ha nem őszinte ember áll vele szemben. A király ennek a szobornak a segítségével választja ki jövődöbéli feleségét. A következő jelenetben, amikor már kiválasztotta Angelát, szerelme jeléül összetöri a szobrot, hiszen nincs rá többé szüksége – ehhez a hatás kedvéért ki kellett cserélni az eddig élő ember által megtestesített szobrot egy gipszszoborra. Az utasítás szerint két ór jelenik meg, akik a hátukkal eltakarják az asztalkát, amiben a szobor-ember rejtőzött, és kicserélik a valódi szoborra.)

11 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 685. (=12075) c. 2v.

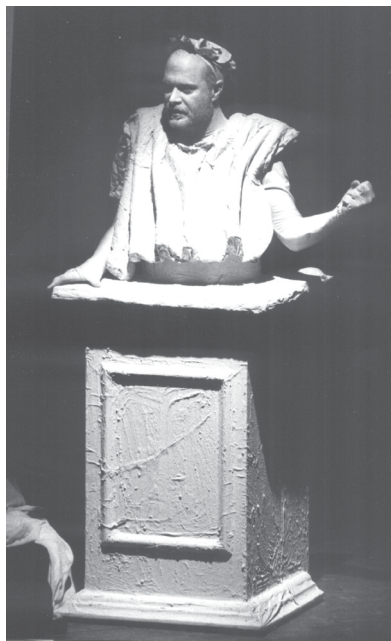
12 Biblioteca Nazionale Marciana, MSS. Ital. Classe IX. 682. (=12072) c. 74v.

„Quello dalla parte dove dovrà sedere il Re sia un'uomo vivo nascosto sino al petto nel tavolino, e artefatto con cartoni o altro, sicche sia similissimo nella struttura all'altro stucco vero. Sia bianco tutto sino agl'occhi che terrà chiusi sicche l'udianza non s'avveda che sia uomo vivo.”

Il re cervo / Szarvaskirály (I,7.)

*La rappresentazione del Re cervo. Fia-
ba di non più veduti accidenti*¹³

„A királyhoz közel levő szobor egy élő ember legyen, a mellkasáig elrejtve az asztalban, és olyan módon bevonva kartonnal vagy egyébbel, hogy hasonlatos legyen egy igazi szoborhoz. Mindene fehér legyen, a szemét is beleértve, melyet csukva tart, úgy, hogy a közönség ne vegye észre, hogy igazi ember.”



2. kép: Calmon *A szép, zöld madár* című darabban¹⁴

¹³ Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 685. (=12075) c. 7r.

¹⁴ Compagnia Bretelle Lasche, 2001, Teatro Comunale di Belluno. Rendező: Michela Buttignon, díszlet: Mirco Gaio, Mariangela Mattia, jelmez: Francesca Rotelli, Patrizia Caneve, Barbara De Pra.

Az óriások megjelenítésére és a különleges színpadi effektekre nagyszerű példa a *Kígyóasszony* harcjelenete. A mese szerint Farruscad egy olyan óriással küzd meg, aminek azonnal visszánő a karja, a lába, és a feje is, amint levágja. Ennek a jelenetnek a színpadi ábrázolására nem a kéziratokban, hanem Gozzi egyik levelében kapunk választ: eszerint bő köpeny takarta az óriás fegyverzetét és a páncél karvédőt, ami a levágás után leesett a földre, majd előbújt az igazi karja. A láb levágásához egy színpadtechnikai megoldás szolgált: a színpadon vágott lyukba dugta a lábát, ami elsüllyedt, és a másik lyukból feldobtak egy falábat, azt a hatást keltve, hogy az a levágott láb. A fej levágását pedig a magas süveg és egy maszk segítette.

“Il Gigante è vestito con un paio di brache larghe, un tabarrino alla polaca, e un berrettone altissimo. Ha sotto un'armatura di piastre di ferro finto e i bracciali. A un colpo egli lascia cadere un bracciale col guanto di piastra con cui teneva la scimitarra, e nasconde il braccio sotto al tabarrino(...) Per il colpo alla gamba v'è un ordigno nel palco con due piccioli buchi di sfondo. Premendo con un piede uno di quelli la gamba del gigante va giù e sembra tronca, nello atto medesimo dall'altro vicino sfondo balza una gamba di legno simile alla nascosta.”

*La donna serpente /
A kígyóasszony*¹⁵

“Az óriás bő ujjú köpenyt visel magas kalappal. A köpeny alatt vértet hord karvédővel. A vágásra leesik a kardot tartó karvédő a páncélkesztyűvel, és a karját elrejtí a köpeny alatt. (...) A lábát ért vágáshoz: van egy szerkezet a színpadon két lyukkal. Amikor belelép az egyikbe, akkor a lába elsüllyed, így úgy látszik, mintha levágták volna, ugyanekkor a másik lyukból kidobnak egy falábat, ami ugyanolyan, mint az elrejtett láb.”

¹⁵ Gozzi 2004b, 127-128.

Az átváltozásokat változatos módokon oldották meg, viszont mindegyikben közös, hogy speciális hang-és fényhatások kísérték őket, melyek elterelték a közönség figyelmét, így a szereplők észrevétlenül tudtak kosztümöt cserélni vagy helyet változtatni a színpadon. Ezeket az effekteket Gozzi „csodás effekteknek” hívja a kéziratokban, és a részletes leírásukból kiderül, hogy villámlásról, mennydörgésről, földrengésről és a színpad hirtelen elsötétüléséről volt szó. A *Kígyóasszony* esetében például a már idézett levélben Gozzi leírja, hogyan oldották meg a főszereplő többszörös átváltozását, kígyóból emberre és emberből kígyóvá. Az átváltozásban a fő szerepet a jelmez játszotta: a királynői jelmez össze volt tekerve és fogva kötelekkel, melyek egyetlen húzásra kioldódtak, és eközben egy fényvillanás vakította el a nézőket.

“La Donna Serpente ha una veste da Regina infilata nelle costure con delle corde da violoncello, che unite a un solo nodo e tirate coll'aiuto del lampo d'una fiamma che abbarbaglia gli spettatori, la sopraveste si scepara a quarti, e sparisce.”

*La donna serpente /
A kígyóasszony*¹⁶

“A Kígyóasszony királynői ruhát visel, amely a varratoknál hegedűhúrokkal van összefűzve, melyeket egyetlen csomó köt össze. Ezt meghúzva a ruha négy részre válik és eltűnik, miközben egy villanás vakítja el a nézőket.”

Az átváltozások szemléltetésére a *Szarvaskirály* egy-egy jelenetét hozom például, mivel a cselekményből adódóan ebben a mesében van a legtöbb átváltozás és a több fennmaradt kéziratváltozatnak köszönhetően ez van a legjobban dokumentálva. A cselekmény másik mozgatórugója ugyanis – a nevető szobron kívül – a mágus másik ajándéka, a varázsige, melynek kimondásával a lélek beköltözik egy másik, halott testbe, a varázsige kimondója pedig élettelenül esik össze. Ez természetesen sok visszaélésre ad lehetőséget, és a bonyodalom akkor kezdődik, amikor Tartaglia, a hataloméhes miniszter alkalmas eszköznek tekinti arra, hogy Deramo, a király helyre lépjen, és megszerezze Angelát. Csellel ráveszi Deramót, hogy elárulja neki a varázsíge, sőt, bizonyítandó az érvényességét Deramo egy lelőtt szarvas testébe

¹⁶ Gozzi 2004b, 127.

költözik – Tartaglia pedig Deramo testébe. Itt két elem segíti az átváltozást: egyrészt a díszlet, a folyópart – egy díszletelem mögött el lehetett rejtőzni, így a bábu kicserélése észrevétlen maradhatott. Ezt a megoldást több darabban is használták. A másik faktor sokkal egyedibb megoldást kínált: a társulat két tagja, apa és fia, Agostino és Antonio Fiorilli működött közre az átváltozásban, a külső hasonlóság segítségével a fiatal Fiorilli el tudta játszani az apja szerepét. Egy másik dramaturgiai sajátosság is fontos szerepet játszott az átváltozásban: a dadogás, Tartaglia egyik tradicionális jellemzője, ami olyannyira összeforrott a szereplővel, hogy a korabeli színházi szaknyelv „tartagliamento”-nak nevezte. Erre utal a „bosszúságtól összegabalyodik a nyelve” utasítás, és Tartaglia a későbbiekben, Deramo alakjában is dadog – ez lesz az egyik jellemző, ami miatt gyanússá válik sokak, így Angela számára is.

<p>„Si farà sopra il corpo del Re dirà il verso crà crà etc. con fretta imbrogliandosi con dispetto, anderà morendo con lazzi, all'ultima parola del verso caderà morto il corpo di Tartaglia giù per la riva del fiume, risusciterà l'altro corpo somigliante al Rè, il quale sarà il Sig. Fiorilli giovine accommodato con arte a somiglianza, e qui sarà dietro la riva del fiume cambiato il corpo di Tartaglia in un Tartaglia di stracci.”</p> <p><i>Il re cervo / Szarvaskirály (II,7)</i> <i>La rappresentazione del Re cervo.</i> <i>Fiaba di non più veduti accidenti</i>¹⁷</p>	<p>“Megáll a király teste fölött, sietve kimondja a varázsigét (crà crà stb.), a bosszúságtól összegabalyodik a nyelve, hosszan előadja a haldoklást, a varázsigé utolsó szavánál Tartaglia holtan esik össze a folyóparton, és feltámad a másik, a királyéhoz hasonló test, aki a fiatal Fiorilli úr lesz, hasonló módon öltöztetve, és a folyópart mögött kicserélik Tartaglia testét egy Tartaglia-bábura.”</p>
--	--

Az operajátszás és a melodráma grandiózus színpadtechnikájának egyik fontos jellemzője volt a szereplők égből való leereszkedése vagy föld alá süllyedése, és ez Gozzi meséiben is megjelenik varázslatos elemként. *A szép, zöld madár* esetében nem egy madár-bábut eresztettek le a zsinórpadról,

17 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 685. (=12075) c. 18bis

hanem a madarat játszó szereplőt, ami abból is látszik, hogy kenyeret és flaskát tart a kezében és beszél. A föld alá süllyedés vagy a föld alól előbújás szintén színpadtechnikai eszközöket feltételez: emelőszerkezetet, amin állva a két szereplő félig lesüllyed a színpad alá, majd újra felemelkedik. Egyéb esetekben, például *A holló* című darabban Jennaro egy föld alatti rejtékhelyről jön elő, felemelve a padló egy darabját – itt egy egyszerűbb megoldásról van szó: a színpad nyílása alá helyezett lépcsőről, amin fel- és le tud közlekedni a szereplő.

<p>“Uccello bel verde che discende con un fiaschetto e un pane. (...) vola via lasciando il pane e il fiasco.”</p> <p><i>L'augellin belverde / A szép, zöld madár</i> (I,7.)¹⁸</p>	<p>“A szép, zöld madár leereszkedik, kezében flaska és kenyér. (...) elrepül, otthagyja a kenyeret és a flaskát.</p>
<p>„Oscurità, tremuoto orribile, apresi il terreno sotto i piedi di Suffar, e di Truffaldino, e si sprofondono sino alla metà del corpo.”</p> <p><i>Zeim, re de' Geni / Zeim, a szellemek királya</i> (II,5)¹⁹</p>	<p>“Sötétség, szörnyű földrengés, megnyílik a talaj Suffar és Truffaldino lába alatt és elsüllyednek derékig.”</p>
<p>„Jennaro uscirà da un nascondiglio sotterraneo con scimitarra ignuda in una mano dall'altra mano con una fiaccola, levando una pietra del pavimento indi riponendola.”</p> <p><i>Il corvo / A holló</i> (IV,1) <i>La rappresentazione del Corvo</i> ²⁰</p>	<p>“Jennaro előjön egy föld alatti rejtékhelyről, egyik kezében kivont kard, a másikban fáklya, felemeli a padló egyik kövét, majd visszateszi.”</p>

18 Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi 4.6. c. 5r.

19 Biblioteca Nazionale Marciana, MSS. Ital. Classe IX. 682. (=12072) c. 60r.

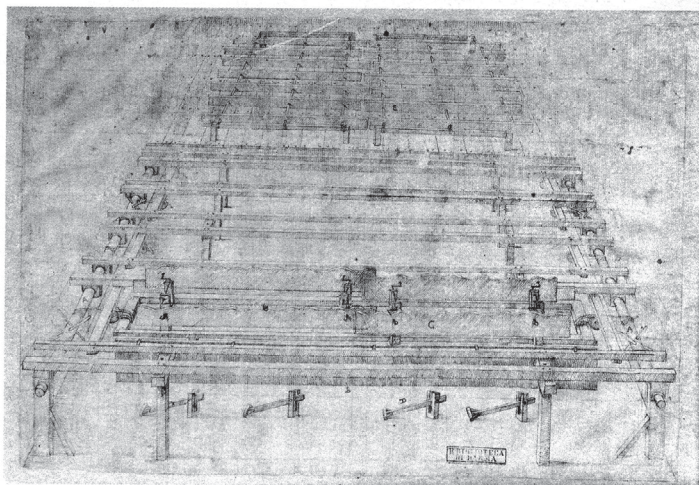
20 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 684 (=12074) c. 49r.

A viharos tenger, valamint a hajón és tengeri szörny hátán érkező szereplők nem annyira a mesebeli hatás miatt voltak lényegesek, hanem inkább a nagyszabású díszletábrázolás és a hatáskeltés miatt. A villámlások, mennydörgés, a tengeri szörny és a színpadra befutó hajó az illúziókeltés eszközei, és hasonló hatást váltanak ki a nézőkből, mint a varázslatos átváltozások. A *Színházi mesék* közül leginkább *A holló* című darabban gyakori ez a látványelem: az első felvonás rögtön a viharos tenger és a színpadra befutó hajó képével indul, a későbbiekben pedig a varázsló Norando egy tengeri szörny hátán érkezik a színre. A következő két kép a San Luca színház szerkezeteiről készült metszeteit ábrázolja, a tenger hullámain mozgó színpadi gépet, illetve egy tengeri szörnyet.

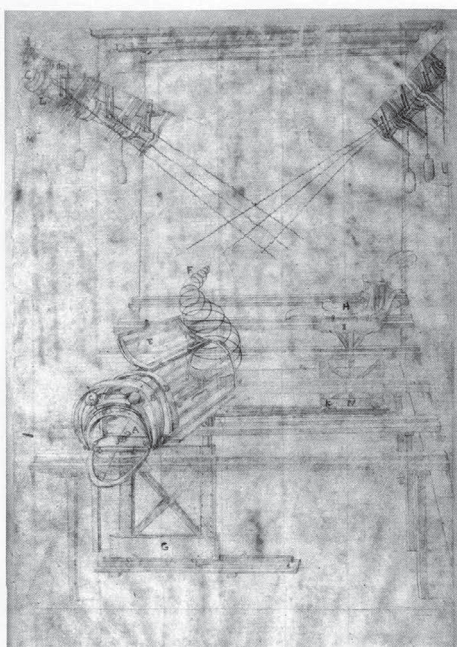
<p>„Mare. Galera grande in burasca, tuoni e saette.” “La Galera entrerà in porto verso la scena, si metterà scala a terra.”</p> <p><i>Il corvo / A holló</i> (I,1) <i>La rappresentazione del Corvo</i> ²¹</p>	<p>“Tenger. Gályahajó viharban, mennydörgés és villámlás.” “A gályahajó befut a kikötőbe a színpad felé, lebocsátja a földre a létrát.”</p>
<p>„Norando (...) giugne dal mare a cavallo d'un mostro marino e smonta sulla riva”</p> <p><i>Il corvo / A holló</i> (I,6) <i>La rappresentazione del Corvo</i> ²²</p>	<p>“Norando (...) egy tengeri szörny hátán érkezik a tenger felől és partra száll.</p>

21 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 684 (=12074) c. 30v.

22 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 684 (=12074) c. 36r.



3. kép: Tengert ábrázoló szerkezet (Teatro San Luca)²³



4. kép: Tengeri szörnyet ábrázoló gépezet (Teatro San Luca)²⁴

²³ Parma, Biblioteca Palatina. Ante 1675., MANCINI–MURARO–POVOLEDO, 1995-1996. Vol. 1. 225.

²⁴ Parma, Biblioteca Palatina. Ante 1675., MANCINI–MURARO–POVOLEDO, 1995-1996. Vol. 1. 232.

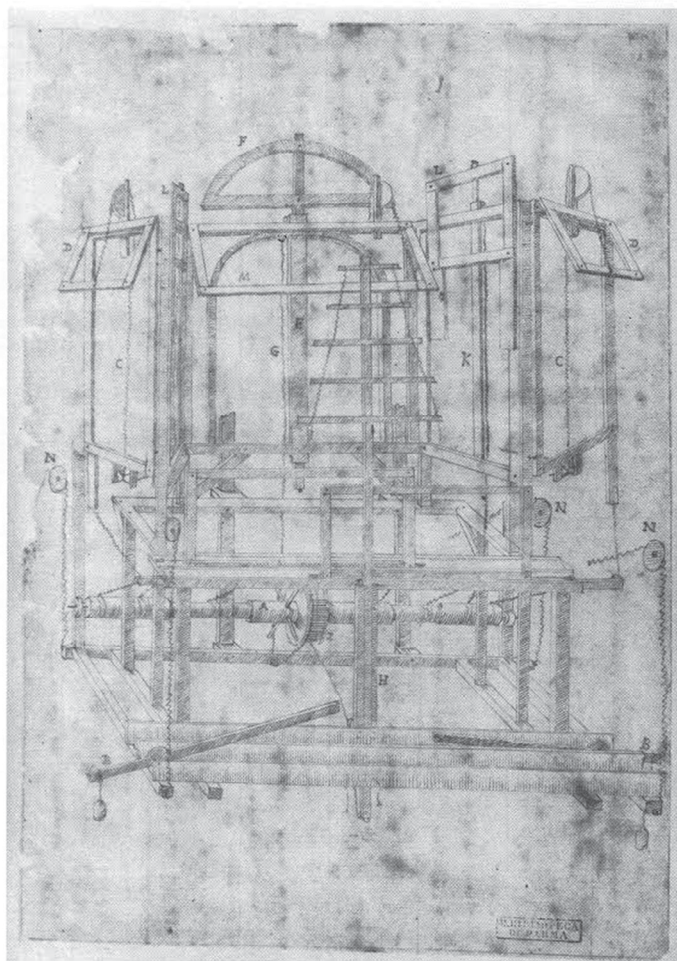
A víz ábrázolásához kapcsolódnak a szökőkutak is, melyek szintén látványos színpadtechnikai elemként szolgáltak a *Színházi mesék* színpadra állításához. *A szép, zöld madár* című darabban fontos dramaturgiai szerepet tölt be a táncoló víz, hiszen ennek és az éneklő almáknak a megszerzéséért indul útnak Renzo és Truffaldino. Az ötödik felvonásban e két mesebeli jelenség tölti be a központi szerepet, minden szereplő megjelenik a színen és közösen csodálják az előadást: a zene ütemére táncol a víz és énekelnek az almák. Ennek megjelenítése olyan színpadi szerkezet használatát feltételezi, amely pumpákkal tette lehetővé a víz mozgatását. Hasonlóképp pumpákat használtak a harmadik felvonásban a szökőkút-szobor, a Fontana delle Tette, azaz a „Mellek szökőkútja” ábrázolásánál. Ez a szobor konkrét utalás egy valódi trevisói szökőkútra, mely ma is látható a város főterén. A szökőkút különlegessége, hogy az új előjáró megválasztásának alkalmából rendezett városi ünnepeken az egyik melléből vörös-, a másiktól fehérbor folyt, és a nép három napig ingyen ihatott belőle. *A szép, zöld madár* harmadik felvonásában ez a szobor jelenik meg a színpadon, a melléből vizet fakaszt a medencébe, amiből később a vadállatok fognak inni. A szobor ábrázolását ugyanúgy jelmezzel oldották meg, mint Calmon esetében; a víz fakasztását pedig a jelmez alá rejtett pumpákkal. A városi ünnepségre utal *A Három narancs szerelmese* jelenete is, amikor a lovagi tornán az egyik szökőkútból olaj, a másiktól bor folyik, a nép nagy meglepedésére.

<p>“Esce la statua e scaturisce acqua dalle mammelle nella vasca, le fere vanno a bere alla vasca.”</p> <p><i>L'augellin belverde / A szép, zöld madár</i> (III,15)²⁵</p>	<p>“Megjelenik a szobor és a medencébe fakaszt vizet a melléből, a vadállatok odamennek, hogy igyanak.”</p>
<p>“Smeraldina mette il pomo sul bacile, l'Augello sulla tavola, Truffaldino versa l'acqua nella vasca. L'acqua versata anderà ballando, e innalzandosi, a misura che ballerà e s'innalzerà, udirassi un sinfonia di suono che incomincia adagio, e cresce a misura che cresce l'acqua. Ridotta l'acqua una fontana, la sinfonia sarà grande.”</p> <p><i>L'augellin belverde / A szép, zöld madár</i> (V,1)²⁶</p>	<p>“Smeraldina az almát a szobortalapzatra, a madarat az asztalra teszi. Truffaldino a medencébe önti a vizet. Miközben önti, a víz táncolni kezd, halk zene hallatszik, majd egyre hangosabb lesz a zene, és egyre élénkebben táncol a víz. Végül szökőkúttá változik, a zene pedig szimfóniává.”</p>
<p>“A due fontane, una, che zampillava olio, l'altra vino, concorrevano il popolo a provvedersi.”</p> <p><i>L'amore delle tre melarance / A három narancs szerelmese</i> (I.)²⁷</p>	<p>“A nép odacsődült a két szökőkúthoz, az egyikből olaj, a másiktól bor folyt.”</p>

25 Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi 4.6. c. 18r.

26 Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi 4.6. c. 26v.

27 Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. Classe IX. 680 (=12070) c. 42r.



5. kép A *Giardino Reale* szökőkútszerkezete (Teatro San Luca)²⁸

A szerzői utasítások fenti néhány példája azt bizonyítja, hogy Gozzi *Színházi meséinek* színrevitelében fontos funkciót töltöttek be a barokk színházi szerkezetek. A színpadtechnika volt az egyik fő eleme a mesei sajátosságok ábrázolásának – az illúziókeltés, a varázslatok és átváltozások bemutatása nem működhetett volna a színpadi gépezetek nélkül. Bár a 18. század

²⁸ Parma, Biblioteca Palatina. 1675, MANCINI–MURARO–POVOLEDO, 1995–1996, Vol. 1. 275.

második felében születtek, Gozzi *Színházi meséi* mégis a barokkhoz állnak közel, mind a grandiózus díszlet, mind a színpadi gépek által keltett hatás tekintetében.

**La messinscena delle *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi:
la rappresentazione scenica delle caratteristiche fiabesche in base
ai manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana**

Le *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi occupano un posto di particolare interesse nella storia del teatro veneziano del Settecento. La loro trama si basa su favole popolari italiane o orientali, in cui i personaggi fiabeschi come fate, streghe, negromanti e maghi prendono parte alle vicende meravigliose. Gli eroi delle fiabe, i principi e le principesse sono sottoposti a incantesimi o a profezie oscure e devono superare gli ostacoli fiabeschi: sono imposti a cercare gli oggetti magici, lottano con dragoni, vengono trasformati in animali o in statue.

La rappresentazione scenica dei componenti fiabeschi richiedeva l'uso dei meccanismi scenici speciali. Gli elementi meravigliosi delle *Fiabe* – l'innalzamento e lo sprofondamento dei personaggi, la rappresentazione del mare, di navi e di mostri marini in scena, e gli effetti di luce e di suono che accompagnavano le trasformazioni – sono caratteristiche della scenotecnica barocca la quale viene rispolverata da Gozzi in un'epoca che tende a semplificare la visione scenica degli spettacoli.

I manoscritti del Fondo Gozzi della Biblioteca Nazionale Marciana includono le varie fasi della stesura del testo delle *Fiabe*. Gli autografi primari servivano da copione per la messinscena delle *Fiabe*, per questo contengono delle didascalie e delle indicazioni registiche che non si trovano o si leggono solo in forma semplificata nell'edizione stampata. Nell'articolo vengono analizzati i diversi elementi meravigliosi – animali, statue, navi e mostri marini, trasformazioni, innalzamento e sprofondamento dei personaggi – e la loro rappresentazione scenica in base alle didascalie dei manoscritti della Biblioteca Marciana.

PETRŐCZI ÉVA

MIÉRT ÉPPEN – NAGYBÁNYA?

Egy bibliai témájú iskoladráma margójára

Pontosan tíz esztendeje foglalkoztam először az itt bemutatásra kerülő, Nagybányán keletkezett, s az ottani református skólában előadott iskoladrámával, amely 1667 karácsonyán komoly sikert aratott a művészetek partiumi városában. Ekkor, első nekifutásra, még nem is annyira az Eszéki T. István tollából származó főszövegre, a *Rhythmusokkal való Szent Beszélgetés* című, biblikus szövegekből és történetekből építkező darabra összpontosítottam a figyelmet, hanem sokkal inkább egy másik, ugyancsak nagybányai alkotásra, Diószegi György főbíró 1670-es keletkezésű, a drámához (vagy legalábbis annak bizonyos részeihez!) hasonló módon Balassi-hatást mutató alkalmi versével foglalkoztam.¹ Korábbi tanulmányomnak tehát a *Szent Beszélgetés* csupán az egyik mellékszála volt, bevezetésül azonban talán nem haszontalan felidézni egy évtizeddel ezelőtti megállapításaim egy rövidke részletét: „Az 1667 Nagykartson (Nagykarácsony) estéjén előadott, Sabbatai Cvi Messiás-tagadó szektája ellen irányuló színdarab több érdekes, témánkat is érintő adalékkal szolgál. Az első egy nagyon távoli *Szép magyar komédia*-visszhang, az a két sor, amelyben Ádám így eseng Évának:

„Jövel kapcsold össze szívemmel szívedet,
vegyed hozzád való szives szerelmemet.”²

Ugyancsak a *Komédia*, különösen a Credulus-Sylvanus párbeszédék humora, éperízű frissessége jut eszünkbe az iskoladráma „Sido rabbi”-jának temperamentumos perlekedését olvasva: „Mi dolog? ki vagy Te? Mit nyelvelsz? Egy férges mogyorót valamit beszéllesz/ Nem adnék érette. Hát miért pirittyelsz? Ki tött prokátorrá? Ennyit miért pergesz?”³

A közvetett (avagy akár közvetlen) Balassi-hatás valószínűségét erősíti az idézett szövegben fellelhető inverzió is, az érzelmi fokozás költőnkénél olyannyira bevált, gyakran használt eszköze. Végül feltétlenül érdemes

1 PETRŐCZI 2006.

2 ESZÉKI 1667, 46.

3 *Uo.*

megemlítenünk, hogy a Franekerben, Utrechtben és Leidenben 1664–1666 közt tanult szerző nem akárkik bízott meg azzal, hogy színdarabjában vállalkozzék az Evangelista szerepének megformálására. Ez a nemes feladat éppen magának Nánási (Lovász) Istvánnak, Rivulinum nem sokkal későbbi puritánus „sztár-szerzőjének” jutott. Ami pedig azt mutatja, hogy Nagybánya ugyancsak messzire jutott 1670-re a „Rhytmistákat” kárhoztató Mikolai Hegedűs Jánostól,⁴ aki korábbi puritán literátorainkra oly jellemző módon a versírókat még a szent dolgoktól eltérítő veszedelemnek tartotta, míg alig huszonkét évvel később Enyedi István épp a vers, a verses színjáték erejében bízva indult harcba a Messiás-tagadók ellen, s vállalkozásához Nagybánya világi és egyházi kiválóságaiban keresett és talált is szövetségeseket.

Azt természetesen már a szöveggel való első ismerkedéskor sejtettem, hogy számomra ez a téma még nem tekinthető lezártnak. Első renden, ha már biblikus iskoladrámáról van szó, akkor – színházi nyelven – most finomítsunk egy kicsit az egykori, még minimalista „díszletezésen”, azaz, a nagybányai szellemi légkör bemutatásán. Thurzó Ferenc könyvének köszönhetően számos további információhoz juthatunk.⁵ Többek között Thurzó adhatja meg a választ arra, hogyan is kerülhetett a diák-színjátékosok közé, az Evangelista kulcsszerepében, Nagybánya történetének egyik legismertebb református lelkipásztora, Nánási Lovász István. Nánási, a korábbi rektor, a franekeri egyetem neveltje, Daniel Dyke fordítója,⁶ ha olykor „össze is koccant” a várossal, mégis a település legnépszerűbb közszereplőinek egyike volt; valószínűleg ezért, közönségcsalogatásul, a közönség Szentírás iránti érdeklődésének fokozására kérték fel éppen őt – a korban elég szokatlan módon – az egyik főszerep eljátszására.⁷

Nagybánya város mentalitásának képét árnyalja egy olyan tényező is, amely részben még akár a nagy sikerű 1667-es iskolai színielőadásig is visszavezethető. Ahogyan Réti István *Egy város jellemképe – Nagybánya* című dolgozatában olvashatjuk:

„Ennek a nemzeti felelősségnek első jele 1796-ban, éppen száz évvel a festők megjelenése előtt, egy magyar vándor színtársulat alakulása Nagybányán ugyanakkor, amikor Pesten és Kolozsvárt is az első

4 Célzás Mikolai Hegedűs János *Biblia tanúi* című művének előszavára, Utrecht, 1648. (RMNy 2247.)

5 THURZÓ 1905.

6 NÁNÁSI LOVÁSZ 1670. (RMNy 3647.)

7 Nánási és Nagybánya viszonyáról részletesebben, lásd: THURZÓ 1905, 26–27.

megmozdulások történtek ez irányban. Egy »Magyar Jádzani akaró Társaság« nevében bizonyos Nagy János kérvényt nyújt be a tanácshoz engedélyért és megfelelő helyiségért, amint írja »...az Anyai Nyelvnek magasztalására mind a Nemes Magyar Publicumnak hasznos mulatságára, de főképpen gyenge Magyar Nemes ifjainknak nemcsak a bátorságban s Nemes magaviseleti gyakoroltatásában, hanem számtalan sok egyéb nemes tulajdonságok követésében is példaadó kalauz gyanánt ártatlan, szép, válogatott Magyar játékaikkal ki állani...«⁸

Minekutána a „Miért éppen – Nagybánya?” témát tisztáztuk, próbáljunk meg arra is választ találni, hogy két klasszikus, sokszor feldolgozott bibliai történet, az első emberpár bűnbeesése, illetve Jézus születése, mint „vegytisz-tán bibliai” első és ötödik rész közé vajon hogyan illik a polémiaiktól hemzseggő, további három, rendületlenül hitvitázó rész, ha úgy tetszik, felvonás? A nem elsősorban, pontosabban a nem kizárólag biblikus felvonások háttéréről a dráma szövegét gondozó és kiadó Varga Imre így ír:

„Eszéki munkája a XVI. század hitvitázó drámáinak a hagyományát folytatja. Műve átgondoltabb a régi polemikus drámáknál, szervezésben felépített, legalábbis abban a formájában, ahogyan nyomtatás alá került. A darabnak a témáját (pontosabban: a darab bizonyos felvonásainak a témáját!) egy egykorú szenzáció szolgáltatta. Egy zsidó szekta feje és néhány száz híve a darab előadása előtti esztendőben áttért az iszlám vallásra. Sabbatai Cevi (vagy Cvi!) (1626–1676) mozgalma kiterjedt az egész világ zsidóságára. Magyarországon is voltak hívei, főként Budán... Hitehagyása szolgáltatta az alkalmat, hogy Eszéki a zsidó próféták jövendöléseiből megmutassa, beteljesültek a Messiásra vonatkozó ígéretek, itt az ideje a zsidók megtérésének, ahogyan megtér a drámában polemizáló rabbi is. Minthogy pedig a darabot karácsony előestéjén adták elő, a négy részből álló hitvitázó drámát megtoldotta a témához amúgy is vágó, a Jézus születéséről szóló ötödik résszel.”⁹

8 RÉTI 1940. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00648/20835.htm> (2016. január 1.)

9 ESZÉKI 1667, 86–87.

A korabeli néző- és olvasóközönség – köztük olyan notabilitások, mint Teleki Mihály,¹⁰ vagy csaknem húsz évvel később Wesselényi Kata – el-
lentétben a későbbi korok befogadóival, elsősorban nem az Ádám-Éva-kígyó
konfliktus ábrázolására, illetve a Jézus születéséről és gyermekéveiről szól
részletekre reagáltak, hanem a három *aktualizálva hitvitázóra*, s néhol röpla-
pi stílusban replikázóra. Arra, amelyre olyan hevesen tudtak válaszolni,
mint egy mai néző-olvasó bármely, sokunkat felkavaró, érintő kérdésre;
akár egy blog-bejegyzésre. Sokan érezhették úgy a 17. század második felé-
ben, de akár még két generációval később is, hogy az „iszlamizáló” zsidók
végső soron elsősorban a Biblia üzenetét igyekeztek megcáfolni, s Jézus
életének és halálának példáját semmissé tenni. Dézsi Lajos egy 1908-as
előadásában idézte Wesselényi Kata 1756-os verses laudációját, az alkalmi
színmű felsőfokú dicséretét:

A nyomorult sidok vakoskodnak
Es igazság ellen patvarkodnak
Holott a Messias mar régen eljött
Profetakbol e könyv bizonytságot tött.
Moses fedelét Isten végye el
Végre szemekről viszont végye fel
Igrei szerint Jézus hitire
Halálból valo elevenedésre
Wesselényi Kata ezt kívánja
Hogy meg viduljon Sion leánya
Es az egész Izrael meg tartassék,
Melyből az Úr Neve ditsőittessék.¹¹

Az Eszéki T. István darabbal érdemben foglalkozó Varga Imre egy máso-
dik, immáron csak a protestáns iskolák színjátszásával foglalkozó könyvében
már jobbára csak megismétli a *Rhythmusokkal valo együtt Beszélgetés*-ről ko-
rábban mondottakat. Igazán újat csak egy fél mondatban kapunk, amikor
„félíg betlehemes, félíg hitvitázó drámá”-nak nevezi a maga idejében nagy-
sikerű darabot.¹² Ezzel a sommás meghatározással Varga Imre megerősíti

10 1667 karácsony előestéjén bemutatták a darabot Teleki Mihály udvarában. Az előadás
annyira tetszett Telekinek, hogy a művet nyomtatásban is megjelentette. VARGA 1995, 58.

11 Idézi: DÉZSI 1908, 615.

12 VARGA 1995, 37.

bennünk a *Beszélgetés*-keltette foltvarrás-élményt, azt, hogy olvasás közben mindvégig úgy érezzük, voltaképpen két darabbal ismerkedünk. Meglehetősen szokatlan drámaírói technika volt ez a kora újkorban. Carsten Nahrendorf 2015-ben megjelent, Magdeburg humanista kultúráját bemutató könyvében abszolút határvonalat húz a „Bibeldrama” és a „konfessionspolemische Drama”, mint fő iskoladráma-csoportok közé.¹³ Nagyjából ezt a felosztást követi Marianne Kaiser jóval korábbi, 1972-es könyve is, amelynek fő témája a protestáns iskoladráma németországi története, továbbá annak szerepe az udvari kultúra és az abszolutizmus ellen harcban. Itt a tizenhetedik században meglehetősen gyakori „Die Geburt unsrer Heylandes”, azaz „Megváltónk születése” téma mellett ugyancsak nem voltak ritkák az éles polémiák sem.¹⁴

Abban azonban semmiféle szakirodalmi háttér nem segít kiigazodni bennünket, milyen is volt valójában Eszéki T. István szerzőként. Amiben sok kortársától és műfajbéli társától különbözik: ő nem a deklamáció híve, s a színpadot nem téveszti össze a szószékkel, nem prédikál és nem is prédikáltat a közönségnek. Számára a bibliai történetek *hidat* építenek saját műve és annak befogadói közé, a dialógus, a darab sodrából ki-kiszólás embere, korát messze megelőző módon. Nézzük például a *Köszöntés* néhány sorát, amely élénkségével rácsodálkoztatja a karácsonyra készülő közönséget – de a szövegét az év bármely szakában olvasókat is –, arra az ajándékra, amelyet Jézus születése által kapott a világ. Ez a biblikus prológus egyenesen John Donne *Szent szonettjeinek* szerelem-közeli, mert istenszerелеmtől fűtött hangjára emlékeztethet bennünket:

Mert örülhetz méltán Jesus Christus nyája.
Mert te vagy Sionnak kegyes szűz leánya,
El jött már te hozzád világ Messiása:
Ez a' te jegyessed Istennek egy Fia!

Nem örülnél-é hát el-jövetelinek?
Nem fognád-é kezét szép szerelmesednek?
Nem ölelnéd-é meg, tiszta szerelmének,
Hogy legyél részese gazdag kegyelmének?¹⁵

13 NAHRENDORF 2015, 343.

14 KAISER 1972.

15 ESZÉKI 1667, 23.

Eszéki T. Ádámjának és Évájának első, népdal-édességű bemutatkozását követően a bűneset leírása következik, hogy azután az engedetlenségük miatt haragvó Isten a tizenhetedik századi hitviták indulatosságával szólaljon meg, főbűnösként a kígyót kárhozatva:

Kigyo, mindenféle földi férgek között
Te légy utálatosb s' gonosságba rögzött,
Port egyél, méreggel minden tagod fűzött
Legyen, mivel erre irigységed üzött.¹⁶

Nem sokkal ezután, az I. Tanítvány szavaiban az a korabeli szemlélet nyilvánul meg, hogy az Ószövetség szereplőinek egy része az Újszövetségben ismét csak elébünk lép, még mindig prófétai szerepkörben. Így lesz azután Keresztelő Szent János Illés próféta mentalitás- és szolgálatbéli rokona:

Oh ISTEN embere szerelmes Mesterünk
Keresztelő János meg-ígért Illyésünk,
Ha meg-lehet vala éltünket le-tennünk,
Keszek valánk veled az halálra mennünk.¹⁷

Ugyanez, a múltat a jelennel való összekapcsolás, ez az aktualizáló törekvés nyilvánul meg a „Th. Deak”, vagyis az ifjú teológus szavaiban is:

Mint jádzodtata meg-tudod Bárchochéba,
Hogy már ő Messiás Hajnal csillag fia
De csalárd volt, úgy lön neve is Barchozba,
Mert vala igazán álnokságnak fia.

De mit hozok ilyen régi dolgot elő?
Közelebb az el-múlt harmadik esztendő,
Melyben támadt vala egy álnok hitető:
Sebetha Sebi volt neve, szem fény vesztő.¹⁸

16 ESZÉKI 1667, 32.

17 ESZÉKI 1667, 37.

18 ESZÉKI 1667, 63.

A darab legemelkedettebb, s leginkább a Bibliához közeli szavait a „Megtért sido” szájába adja a szerző. Egy olyan szereplőjébe, aki már jócskán megjárta a tévelygés poklát:

Le kellett szállani a Dávid házának
Alázatosságra, hogy a' Messiásnak
El-jöveteléről, mind a' Profétáknak
Sok jövődölések ki-mutatodgyanak-

Lelki Király volt ő, lelki volt országa,
Lelki békesége, lelki méltosága:
Nem kellett ő néki senki urasága,
Proféták szavai czéloznak mind arra.

.....

Nem ígér az Isten sohol két Messiást,
Hanem az egy felöll hagyott olyan írást,
Hogy ebben Királyi dicsősséges pompát
Hidgyünk, s' szelédtségnek láthassuk példáját.¹⁹

1667-ben, a *Beszélgetés* elkészülte és előadása idején Szhárosi Horváth András tíz énekből álló életműve még nagyon elevenen élt és munkált a lelkipásztorok és a gyülekezetek tudatában és lelkében.²⁰ Így a „Lelki békesége, lelki méltosága/Nem kellett ő néki senki urasága” sorok gondolati tartalmában és ritmusában is visszaköszön, egyfajta öntudatlan parafrázisként. Szomorú igazságnak tűnik az, amit Csomasz Tóth Kálmán, a magyar református zenetörténet jeles alakja ír az általa szerkesztett énekeskönyv egyik legszebb, 380-as számú darabjáról: „Legmaradandóbb értékű, és egyben a magyar reformátori énekköltés egyik legbiblikusabb és legerőteljesebb éneke, a *Semmit ne bánkódjál*, 1806 óta csaknem teljesen feledésbe merült.”²¹ Egy biblikus

19 Eszéki 1667, 67.

20 A szóban forgó vers a 16–17. században megjelent 22 közös protestáns, 8 evangélikus, 7 református és egy katolikus énekeskönyvben. – Vö.: Horváth 1992, 543–544.

21 Csomasz Tóth 1950, 407.

zeneszerző szép találkozása ez egy bibliai tárgyú iskoladráma szerzőjével. Ugyanilyen író-énekszerző találkozás tanúi lehetünk a darab *Be-rekesztés*-ében is, a RITMISTA szavaiban:

Oh nagy csudálatos bölcsességű Isten!
Igaz vagy s' hatalmas cselekedetidben.
E' világ egészszén úgy van kezeidben,
Hogy mindenek tölled legyenek jó rendben.²²

Ezekben az Eszéki T. István-sorokban pedig egy másik, ugyancsak tizenhatodik századi, egyversűként is halhatatlan énekszerzőnk, Kecskeméti Végh Mihály szava zendül meg, az ő ötvenötödik zsoltáraé,²³ méghozzá olyan pontossággal, hogy akár az Eszéki-szöveggel is eldúdolható a Psalmus Hungaricus dallama! És ezzel az epizóddal még nem is fejeződött be azoknak az exemplumoknak a sora, amelyekből kitűnik Eszéki T. István alapos egyházzenei jártassága és – ami még ennél is különlegesebb szakmai erény: helyenként kifejezett költői tehetséget mutató parafrazeáló készsége. Harmadik példaként álljon itt az Evangalista monológiájának néhány sora:

Hála legyen menybéli szent Atyánknak,
Hála legyen született Jésusunknak,
A' sz[ent] léleknek mi vigasztalónknak,
Bölcs oktatonknak.²⁴

A fentiekben idézett néhány sor a XVI. századi boroszlói kézirat egyik legszebb, a református és evangélikus énekeskönyvekben is fellelhető, de nagyon ritkán énekelt, *Nagy hálát adjunk...* kezdetű darabjának tizenhetedik századi újrafogalmazása. Az eredeti, a minta így hangzik:

Nagy hálát adjunk az Atyaistennek,
Mennynek és földnek szent Teremtőjének,
Oltalmazónknak, kegyes éltetőnknek,
Gondviselőnknek...²⁵

22 ESZÉKI 1667, 79.

23 Kecskeméti Végh Mihály verse hat 16–17. századi kéziratban és 27 nyomtatványban található meg. Vö.: HORVÁTH 1992, 423–424.

24 ESZÉKI 1667, 78.

25 Énekeskönyv, magyar reformátusok használatára, Bp., Református Sajtóosztály, 1976, 225. ének, 286–287.

Ez az 1590-ből, Debrecenből származó ének nyilvánvalóan fontos építőkőve volt a szomszédos partiumi települések – így Nagybánya későbbi hitéletének is. Komoly tanulsággal szolgál végül a *Bé-rekesztés*, e foltvarrás-szindarab utolsó jelenete is, amelyen – mint az Eszéki T. István-szöveg egészén – átsejlik az erőteljes biblicitás háttérében a bibliai tartalmak közlését és befogadását segítő *költőiség*. Olykor olyan arányokkal is, hogy míg a bibliai utalásoknak csak egy-egy sor jut, addig az azt megtámogató „gondolat-bokornak” akár három is. Mint például az alábbiakban, Juda plasztikus jellemzésében:

Ezekiel mondja le-tört gyenge Agnak,
De az Isten hegyén fel-nő s' ágainak
Árnyékában minden állatok lakhatnak
Gyümölcsozik s' rajta költhetnek madarak.²⁶

A nagy sikerű karácsonyi színielőadás során természetesen nem volt mód a darabban megszólaló igehelyek pontosításra, a kinyomtatott változatban azonban minden bibliai locus pontosan megjelenik, lapalji jegyzetként, olyan pontossággal, hogy bízvást nevezhetjük őket az olvasóknak szánt bibliaiskolának is.

A vázlatos bemutatás summájaként idézzük végül a huszonegyedik század egyik legjelesebb iskoladráma-kutatójának, az *Iskola és színház* című monográfia szerzőjének, Bodó Mártának szavait.²⁷ Ő ugyan a Kolozsvári Római Katolikus Teológiai Karon szerzett doktori címet az erdélyi iskoladrámákról írt dolgozatával, de megállapításainak egy része szuprakonfesszionális. Az *iskolai színjátszás évszázadai: élő forrás a mának* című dolgozatában²⁸ a csíksomlyói darabokat jellemzi, de e jellemzés kulcsmondatai maradéktalanul érvényesek Eszéki T. István művére is:

„A keresztény (keresztyén!) szellemben működő iskolákban előadott szindarabok jól illeszkednek a dramatikus hagyományok fősodrába, hiszen a színpadon játszó személyek megjelenítő ereje által egy másik, transzcendens világ jelenik meg a néző előtt és számára is átélhető módon. Ez a »másik világ« pedig az »evilág« kínzó kérdéseit mutatja meg, sőt, válaszolja is meg vagy segít a megoldás felé vezető útra lelni. A

26 ESZÉKI I. i. m. 81.

27 BODÓ 2009.

28 BODÓ 2012.

keresztény alapú, világnézetű, ihletettséggű színház művészi szempontból és egzisztenciálisan érvényes előadásokat, élményt hoz létre, mert az emberi lét gyökereit, a leglényegesebb, örök emberi kérdéseket villantja fel, bennük sűrűsödnek századok, bölcs emberek tapasztalatai.”

Befejezésül közvetlenül Eszéki T. István egyszerre biblikus és hitvitázó darabjára alkalmazva Bodó Márta megfigyeléseit: a darab nem mindennapi sikerének titka minden valószínűség szerint abban a kettősségben rejlett, hogy egyszerre foglalkozott a transzcendens világgal, azaz a Biblia világával és a korabeli „evilág”, a tizenhetedik század egyik, a hívő lelkeket kínzó kérdésével, egy hamis Messiás-szekta térhódításával. Mégpedig olyan igényes módon, hogy párhuzamosan képes volt megfelelni az „utile” és a „delectare” kettős elvárásának.

On István Eszéki’ s School Drama: *A Holy Debate in Rhymes*

I had already written shortly about István Eszéki’s drama, in an earlier work of mine, entitled „The Puritanized Balassi – Case Study on György Diószegi’s Applied Poem from 1670.” Now I give a more detailed analysis on this drama which was performed on the Christmas evening of this year, and at the same time I try to draw the intellectual panorama of Nagybánya (Rivulinum), in the second part of the 17th century. The text and the documents of the performance are in the focus of my present paper. Besides, I try to „unveil” the fact, why István Nánási Lovász, a Puritan priest of this important town of the Parts (Partium) played one of the leading roles, the Evangelist, though he was educated in the basically not „theatre-friendly” Dutch university towns of Utrecht and Leiden, for three years (1666-1667). Was he just individually brave, daring and modern or was it just part of unusual the couleur locale of Nagybánya? We know from several – mainly Lutheran – documents that this very town was more „poetry accepting and cultivating” (in the form of rhymed prayers and passions) than any of the towns in the region. It’s a remarkable fact that in his drama he felt the poetical form a stronger weapon against the counter-Messianic sect of Sabbathai Cvi than the usual prose polemics of his age.

ALENA BOČKOVÁ

THEATRUM NEOLATINUM. DAS LATEINISCHE THEATER IN DEN BÖHMISCHEN LÄNDERN

Vorstellung einer neuen Editionsreihe und ihrer ersten Bände¹

Das jesuitische Schultheater²

In den böhmischen Ländern hatte in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg das jesuitische Bildungssystem, formuliert in der Regelsammlung *Ratio studiorum* (1599),³ eine dominante Stellung inne, und zwar nicht nur wegen der Anzahl der Schüler und der guten materiellen Situierung des jesuitischen Schulwesens, sondern auch wegen dessen Einfluss auf die Gestaltung von weiteren Schulen des gleichen Typus. An den Jesuitengymnasien der böhmischen Ordensprovinz überwog die Einteilung in sechs Klassen mit einer relativ hohen Anzahl von Schülern.⁴ Die untere Stufe des Jesuitengymnasiums wurde von Grammatikklassen gebildet, die meist in vier Klassen gegliedert waren: die unterste Grammatik (*infima grammatica*), die wegen dem relativ großen Umfang des behandelten Schulstoffs noch meist in zwei selbständige Klassen (*rudimenta* und *principia*) aufgeteilt war, die mittlere Grammatik (*media grammatica* oder auch nur *grammatica*) und die oberste Grammatik (*suprema grammatica* oder *syntax*). Weitere zwei Klassen, die Poetik und Rhetorik, gehörten dem höheren Gymnasium an.

1 Diese Studie entstand im Rahmen des Programms zur Entwicklung der Wissenschaftsbereiche an der Karlsuniversität Nr. P12 *Historie A in interdisziplinärer Perspektive*, Unterprogramm *Gesellschaft, Kultur und Kommunikation in der tschechischen Geschichte*.

2 Das jesuitische Schultheater muss im gesamteuropäischen Kontext als Bestandteil der neulateinischen Kultur und des neulateinischen Dramas gesehen werden – siehe dazu jüngstens BLOEMENDAL–NORLAND 2013; BLOEMENDAL 2014 – hier auch weitere Literatur zum Thema.

3 Moderne Edition: LUKÁCS 1986, 357–454.

4 Detailliert zur Gestalt des Jesuitenschulwesens in den böhmischen Ländern siehe BOBKOVÁ–VALENTOVÁ 2006.

Die Theaterproduktionen waren ein untrennbarer Bestandteil des Unterrichts und für tausende Schüler war das Jesuitengymnasium ein Ort, wo ihre ersten Vorstellungen vom Theater geprägt wurden.⁵ Die Theaterstücke, die ursprünglich als Aufführungen der ganzen Schule für das Ende des Schuljahrs (im September) vorbereitet wurden, veränderten sich während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Präsentationen der einzelnen Gymnasialklassen, die üblicherweise zwischen Mai und Anfang Juli aufgeführt wurden. Die Dramen wurden von den Klassenlehrern verfasst. Ihre Namen können anhand der Personenkataloge ergänzt werden und manchmal auch durch eine Analyse der Schreiberhände bestätigt werden. Vereinzelt sind sie auch direkt im Text angeführt. Der Text entstand aufgrund eines vorab abgestimmten Themas (*argumentum*). Vor der Aufführung wurde auch ein damaliges Pendant des Theaterprogramms zusammengestellt – die sogenannte Synopsis oder Perioche. Ihre Form (die einführende Zusammenfassung und die kurzen Inhalte der einzelnen Szenen sowie der außerhalb der Handlung stehenden Teile) ermöglicht uns jedoch, lediglich das Thema und den allgemeinen Ansatz bzw. die Struktur des Stücks abzuleiten; über die konkrete Darstellung des Themas sagt die Synopsis nur in groben Zügen aus.

Unter dem Aspekt des Aufbaus sind die Stücke des jesuitischen Schultheaters in Szenen gegliedert, die am häufigsten als *inductiones*, *scenae* oder *numeri* bezeichnet werden. In einigen Stücken werden die Szenen in größere Einheiten zusammengefasst, die als Teile (*partes*) oder Akte (*actus*) bezeichnet werden; die meisten Dramen sind jedoch in zwei oder drei nicht benannte Teile gegliedert, die voneinander durch den Chor getrennt sind. Zu geläufigen Bestandteilen der Stücke gehören sogenannte Nebenteile, also Prologe, Chöre und Epiloge,⁶ deren Form zumeist gesungen ist und die sich durch ihren Versaufbau vom eigentlichen Text der Dramen unterscheiden, in dem nach Senecas Vorbild der jambische Trimeter dominiert.

In den böhmischen Ländern ist von der jesuitischen Schultheaterproduktion neben sehr vielen Synopses auch eine erhebliche Anzahl von kompletten handgeschriebenen lateinischen Texten der Stücke überliefert. Es überwiegen die alljährlichen Auftritte der einzelnen

5 SCHERL 2010; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–JACKOVÁ 2010; JACKOVÁ 2011a.

6 Detaillierter hierzu siehe den Beitrag von M. Jacková in diesem Tagungsband (*Prologues, Choruses and Epilogues in Jesuit School Plays from Provincia Bohemia SJ*).

Klassen des Jesuitengymnasiums, die im europäischen Maßstab ein außerordentliches Korpus von Quellen bilden. Es handelt sich vor allem um gängige Schulproduktionen, routinemäßig geschaffene Werke, die für eine einzige Aufführung bestimmt waren. Dieser Typus von Theaterstücken ist – bis auf Ausnahmen – in anderen Ländern nicht überliefert und wird daher auch kaum in der Fachliteratur reflektiert.⁷ Umso kostbarer ist das Material, das die Sammlungen von kompletten handschriftlichen Texten aus den Kollegien in der Prager Neustadt (Nové Město Pražské), Krumau (Český Krumlov), Ungarisch Hradisch (Uherské Hradiště) und Glaz (Kłodzko)⁸ bieten, die uns die Theaterproduktion der Jesuitengymnasien näher bringen. Sie ist zwar unter literarischem Aspekt zumeist nicht besonders herausragend, in jener Zeit hatte sie jedoch praktisch auf alle gebildete Schichten großen Einfluss.

Die Editionsreihe *Theatrum Neolatinum* erschließt ausgewählte Texte von jesuitischen Schultheaterstücken und gegebenenfalls auch weitere dramatische Texte bohemikaler Herkunft, die ursprünglich mit den damaligen Schulen verbunden waren, für die das Lateinische und die Welt der Antike die Grundlage der Bildung bedeutete. Der erste Band *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*⁹ [St. Johannes von Nepomuk auf jesuitischen Schulbühnen] präsentiert Texte und Synopses von Stücken, die sich thematisch auf diesen Heiligen beziehen. Der zweite Band *Nejmírnější Pallas*¹⁰ [Die sanfteste Pallas] präsentiert eine Auswahl von Stücken, die für die Grammatikklassen der Jesuitengymnasien bestimmt waren, und konzentriert sich vor allem auf die Analyse der Verarbeitung der Themen.

7 Eine Ausnahme bildet die Erforschung des Schultheaters in Ungarn – vgl. DEMETER 2015; siehe auch das Verzeichnis in STAUD 1984–1994. Andere ausländische Verzeichnisse führen diesen Typus von Theaterstücken kaum an – beispielsweise VALENTIN 1983–1984; SZAROTA 1979–1987.

8 Diese Sammlungen von Handschriften werden in folgenden Archiven aufbewahrt: Národní archiv, Praha (NA Praha) [Nationalarchiv Prag], Bestand Stará manipulace (SM) [Alte Manipulation], Sign. J 20/17/18, Kart. 998–1000, Bestand Jesuitica (JS), Sign. IIIo-446, 447, 448, Kart. 175–177.; Státní oblastní archiv Třeboň [Staatliches Gebietsarchiv Wittingau], pobočka Český Krumlov [Abteilung Krumau], Bestand Velkostatek Český Krumlov [Großgrundbesitz Krumau], Sign. I 3Sa 3–4; Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (BUW) [Universitätsbibliothek Breslau], Sign. Akc. 1949, KN 125, 180, 238. Die Synopses vor allem in Národní knihovna České republiky (NK ČR) [Nationalbibliothek der Tschechischen Republik], Sign. 52 A 39, 52 A 40.

9 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015.

10 JACKOVÁ 2016.

Zur Zeit wird der dritte Band vorbereitet: *Jezuitské školské hry o sv. Františku Xaverském* [Jesuitische Schulstücke über den Heiligen Franz Xaver]. Es ist vorgesehen, die weiteren Bände auf einzelne Autoren auszurichten (Auswahl aus den Stücken der Jesuiten Arnold Engel, Václav Lachač u. a.) oder thematisch zu gestalten (z. B. Stücke über den Heiligen Wenzel und dgl.). Jeder Band wird durch eine wissenschaftliche Studie eingeleitet, die Edition wird durch einen kritischen Apparat, eine Übersetzung ins Tschechische und durch erläuternde Kommentare ergänzt. Für eine komfortable Verwendung stehen abschließend einschlägige Verzeichnisse und Register zur Verfügung.

Der erste Band *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*

Im ersten Band der Editionsreihe *Theatrum Neolatinum* wurden von einem Editionsteam Texte und Synopses von Stücken aufgearbeitet, die einem der populärsten böhmischen Heiligen und dem Landespatron Johannes von Nepomuk gewidmet sind. Dieser Kanoniker des Kollegiatskapitels von Vyšehrad und Generalvikar des Prager Erzbischofs Johanns von Jenstein wurde in der Zeit der dramatischen Auseinandersetzungen zwischen König Wenzel IV. und dem Erzbischof im Jahre 1393 zu Tode gefoltert. Die tatsächliche Ursache seines Todes ist später in Vergessenheit geraten und nach und nach bildete sich ein legendistisches Bild von Johannes von Nepomuk heraus als eines tugendhaften Beichtvaters der Königin Johanna, der sich weigerte, dem jähzornigen König Wenzel den Inhalt ihrer Beichte zu verraten.¹¹ Der Nepomuk-Kult hat sich in den böhmischen Ländern rasch verbreitet und die Bemühungen um eine offizielle Anerkennung des Kults fanden letztendlich im Jahre 1729 mit der gespannt erwarteten Kanonisierung ihren Höhepunkt. Johannes von Nepomuk wurde bald darauf der bekannteste böhmische Heilige, der als Hüter des Beichtgeheimnisses und Patron des guten Rufes auch weit über die Grenzen des Landes hinaus verehrt wurde. Neben grandiosen Festivitäten,¹² Prozessionen, Predigten,¹³ literarischen Werken, Gemälden und Skulpturen entstanden zu Ehren des frisch kanonisierten Heiligen auch zahlreiche Theaterstücke.¹⁴

11 Für Näheres zur Herausbildung der legendistischen Nepomuk-Tradition siehe BOČKOVÁ 2015b. Zur historischen Persönlichkeit sowie zum zweiten Leben des Johannes von Nepomuk siehe z. B.: POLC 1993; RYNEŠ 1972; STEJSKAL 1921–1922; VLNAS 2013.

12 Siehe VLNAS 2013, 193–204.

13 HASHEMI 2007.

14 KRAUS 1918.

Die einführenden Studien des Bandes machen den Leser mit dem jesuitischen Bildungssystem und der Entwicklung der Schuldramen in den böhmischen Ländern vertraut, sie reihen die Stücke in den Kontext der Quellen und legendistischen Schriften zu Johannes von Nepomuk sowie zu seiner Seelig- und Heiligsprechung ein und skizzieren eine thematische Typologie von Dramen, die diesem Heiligen gewidmet waren.¹⁵ Die vorliegende Sammlung von sechs Handschriften und vierzehn Synopses vor allem aus den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts kann als eine repräsentative Auswahl aus den Schuldramen angesehen werden. Unter dem Blickwinkel der Darstellung der Hauptfigur können die Texte in drei Gruppen eingeteilt werden: Dramen, in denen Johannes als Kind oder Jüngling auftritt, Dramen, die von seinem Märtyrertod handeln, und Dramen, die sich erst nach seinem Tod abspielen.¹⁶

Wenn auch die konkrete dramatische Verarbeitung vom selben Stoff ausgeht,¹⁷ unterscheiden sich die Dramen voneinander unter inhaltlichem und auch sprachlichem Aspekt – je nach Studienniveau und Alter der Schauspieler. Für die Schüler der untersten Schuljahre suchten die Lehrer nach einer Thematik, die ihnen nahe steht, eine rein epische Geschichte mit einem Minimum an Allegorien und Personifikationen. In der einfachen und unkomplizierten Schilderung stellt sich Johannes von Nepomuk noch als Junge vor, der durch sein Verhalten den kleinen Schauspielern ein nachahmenswertes Vorbild gibt (z. B. der fromme und tugendhafte Johannes im Stück *Angelus ad aras*, dem es trotz verschiedener Fallen, die ihm die älteren missgünstigen Jungen stellen, gelingt, Ministrant zu werden; oder der ergebene Verehrer der Jungfrau Maria im Stück *Vox clamantis*, der ein Medaillon mit dem Bild der Muttergottes zurückgewinnt, das von neidischen Altersgenossen entfremdet worden ist). Diese Stücke sind eher auf die Handlung ausgerichtet, sie sind dynamischer, häufig erscheinen darin humorvolle bis übermütige Elemente.

Die älteren Schüler machten sich mittels ernsthaft konzipierter Stücke geistreiche Sentenzen zu eigen und übten sich in ornamentaler rhetorischer Ausdrucksweise. In der komplizierteren, häufig angemessen allegorisch konzipierten Geschichte wird Johannes von Nepomuk beispielsweise als Student dargestellt, der Tugendhaftigkeit und fleißiges Lernen dem

15 Bočková 2015a; Bočková–Zdichynec 2010.

16 Zur Übersicht der Stücke und Synopses sowie zu ihrer archivalischen Aufbewahrung siehe Anlage.

17 Balbinus 1680.

Müßiggang und Lebensgenuss vorzieht (etwa das Stück *Divus Joannes Nepomucenus*), oder der als Lehrer Jünglinge aus der weltlichen Eitelkeit auf den Weg der himmlischen Erlösung führt (*Vanitas vanitatum*). In der traditionellen Verarbeitung der Legende (*Divus Joannes Martyr*) wird Johannes als Priester geschildert, der standhaft das Beichtgeheimnis hütet, auch wenn er dafür mit dem Märtyrertod zahlen muss. Die mehr durchgearbeiteten Dramen kombinieren zudem die historische Ebene in der Schilderung von Johannes' Märtyrertod mit der allegorischen Ebene in der Schilderung der Verbreitung seines posthumen Ruhms. Im Schauspiel *Divus Joannes invictus* ist somit die Geschichte in zwei Teile geteilt – im ersten Teil, *Joannes in silentio*, spielen sich die letzten Tage von Johannes' Leben ab, im zweiten Teil, *Joannes in spe*, verbreiten die Figuren „Fama“ und „Tugend“ daheim sowie außerhalb der Grenzen Böhmens Johannes' Ruhm. Ähnlich gegliedert ist auch das Stück *Pietas spectata in pars historica* und *pars idealis*.

Für die Schüler der höheren Klassen waren durchdachte allegorische Stücke bestimmt, die den Kult des Heiligen verteidigten und verschiedene Arten der Verbreitung und Entfaltung dieses Kults darstellen. Im komplizierten und stark monologischen Stück *Vindex duliae* kämpft ein Verehrer Johannes' für die Durchsetzung des Kultes dieses Heiligen. Diese Geschichte ist in dem Versuch, Nepomuks Grab während der sogenannten kalvinistischen Säuberung des Veitsdoms 1619 zu beschädigen, real verankert,¹⁸ es überwiegt jedoch die allegorische Ebene des Dramas. Dem ist auch so im Stück *Unio sexaginta elegantiarum*, wo sich das fromme Böhmen bemüht, Johannes als eine Perle von tausendfacher Schönheit in den päpstlichen Ring einzusetzen, also ihn heiligzusprechen. Die eigentliche Kanonisationsfeier ist Thema des Dramas *Sacratior gratiarum trias* und in der allegorischen Geschichte *Supremi honores* schaffen die Planeten und Himmelskörper mit Hilfe ihrer Attribute ein großartiges Denkmal des nepomuzenischen Ruhms. Einen besonderen Platz im Rahmen des ganzen Korpus nimmt das Stück *Mysterium a seculis tacitum* ein, da es als repräsentative Aufführung der ganzen Schule – des Gymnasiums in Uherské Hradiště – diente. In der vielschichtigen Handlung bereiten die personifizierten Figuren der Wissenschaften und Künste die feierliche Eröffnung eines neuen Theaters vor, wobei sie als dessen Schirmherrn Johannes von Nepomuk wählen. Das Stück hat einen direkten Bezug auf die Kanonisierungsfeier in Prag, konkret auf die festliche Ausschmückung vor dem Veitsdom.¹⁹

18 KRAMÁŘ 1998.

19 Beschreibung der Ausschmückung: Agnus Dei 1729; grafische Blätter: VODŇANSKÝ–BIRCKHART 1729.

In diesen allegorischen Stücken werden neben den grundlegenden Eigenschaften wie Frömmigkeit, Glaube und Tugendhaftigkeit auch die Weisheit und Bildung betont. In komplizierten, außerhalb der Handlung stehenden Geschichten voll von personifizierten Figuren und Symbolen lernten die Akteure lange Monologe auswendig und übten würdiges und elegantes Auftreten auf der Bühne. Die Autoren beschränkten sich nicht auf die bloße Geschichte – in den Vordergrund trat vor allem die rhetorisch zisierte Form und die vielschichtige Darstellung des Themas, die sich einer breiten Skala von Motiven und verschiedenster symbolischer Bedeutungen bediente.

Der zweite Band *Nejmírnější Pallas*

Im zweiten Band der Editionsreihe präsentiert Magdaléna Jacková eine thematische Auswahl von Stücken, die für die Grammatikklassen der Jesuitengymnasien bestimmt waren.²⁰ Der Titel des Bandes *Nejmírnější Pallas* ist vom Ausdruck *Pallas mansuetior* abgeleitet, der in Jahresberichten von Jesuitenkollegs als Bezeichnung des Gymnasiums verwendet wurde. Die einführende Studie beschreibt die Gliederung, Struktur, Themen und vor allem den Handlungsaufbau der Dramen.²¹

Die erste Gruppe von Themen stellen am Scheideweg stehende junge Männer dar. Die in diese Gruppe aufgenommenen Texte knüpfen an spätmittelalterliche Moralitäten an, die auf dem Motiv der *Psychomachia* gründen – dem Kampf der Kräfte des Guten und des Bösen um die menschliche Seele.²² Unter den Texten, die für die unteren Klassen geschrieben worden sind, übernimmt die Rolle der personifizierten menschlichen Seele zumeist ein konkreter Junge oder Jüngling. Diese Gruppe wird vom Stück *Richardus* vertreten, das von einem Jungen handelt, der von seinem Lehrer wegläuft und unter dem Einfluss seines Kumpanen Libertus (*nomen – omen*) der Verschwendung und Zügellosigkeit verfällt. Nur dank seinem Gebet zur Jungfrau Maria gewinnt Richardus ihre Fürsprache beim Jüngsten Gericht und entkommt so um ein Haar dem Teufel. Der Autor ließ sich durch ein

20 Zur thematischen Gliederung der Stücke vgl. SZAROTA 1979–1987; JACKOVÁ 2011a, 112–114. bzw. 114–217.

21 Zur Übersicht der Stücke und Synopses sowie zu ihrer archivalischen Aufbewahrung siehe Anlage.

22 SZAROTA 1979, 45–47.; diesen Typus bezeichnet sie als *Dramen mit Konfliktstrukturen*.

Exempel aus dem Werk des Jesuiten Joann Nadasi *Annus hebdomadarum coelestium*²³ inspirieren und sein *Richardus* ist die einzige bekannte jesuitische Dramatisierung des Exempels, die in den böhmischen Ländern entstanden ist.

Die zweite Gruppe stellen Theaterstücke über Heilige dar.²⁴ In den Texten für die Grammatikklassen erscheinen – unter Berücksichtigung des Alters der Schüler – die künftigen Heiligen zumeist in jungem Alter. Das Drama *Nomen proprium*, dessen Protagonist der Heilige Edmund von Canterbury ist, verarbeitet eine Begebenheit aus Edmunds Jugend, als ihm während seines Studiums in Paris Jesus erschien.²⁵ Die Geschichte wird jedoch in eine Jesuitenschule verlegt, wo neidische Altersgenossen der Hauptfigur eine Wachsstatuette des Jesuskinds stehlen. Nachdem ihm Jesus in der Gestalt eines wunderschönen Jünglings erscheint, geben die Widersacher alles zu und bitten reuevoll um Vergebung.

Die sogenannten unblutigen Märtyrer erleiden wegen ihres Glaubens Einkerkерung, Folter oder andere Qualen, letztendlich weicht ihnen aber der Tod. Sie sind auch Protagonisten des Stücks *Gratiosus lusus*, das von drei christlichen Brüdern handelt, die vom ägyptischen Kalifen gefangen genommen wurden und entweder ihren Glauben aufgeben sollen oder sterben müssen. Mit Hilfe von Ismerie, der Tochter des Kalifen, gelingt es ihnen jedoch, zu fliehen. Das Stück verarbeitet eines der beliebtesten Themen der Jesuitendramatik, dem Argumentum zufolge schöpft es aus der Schrift des Jesuiten Michael Pexenfelder *Concionator historicus*.²⁶ In diesem Drama kommt zudem eine bedeutende Rolle einer Frau zu, was im Jesuitentheater eher die Ausnahme ist.

Das weltliche Repertoire repräsentieren Stücke aus dem Milieu des Herrscherhofes²⁷ und auch diese Dramen sind an das Alter der Schüler angepasst. In den Texten für die Grammatikklassen ist die Hauptfigur zumeist nicht der Herrscher selbst, sondern seine Söhne. Dem ist etwa so im Stück *Telo furoris*, in dem die Söhne des verstorbenen Königs um den Thron wetteifern sollen, indem sie mit einem Pfeil auf den Körper des verstorbenen Vaters schießen. Aus Liebe zu seinem Vater weigert sich der jüngste Sohn zu

23 NADASI 1663, 706–707.

24 JACKOVÁ 2011b, 43–59.

25 MAJOR 1718, 437.

26 PEXENFELDER 1679, 1031–1037.

27 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2010.

schießen, stattdessen küsst er ihn auf die Brust. Gerade er wird dann zum König – denn er traf das Herz des Vaters mit dem Pfeil der Liebe. Diese Geschichte war bei den Jesuitendramatikern vor allem im 18. Jahrhundert sehr populär – dem Argumentum zufolge geht der Autor von Diodor von Sizilien aus, in Wirklichkeit hat er aber die Geschichte offenbar aus dem Werk von Michael Pexenfelder *Ethica symbolica* übernommen.²⁸

Die letzte Gruppe von Theaterstücken handelt von zwischenmenschlichen Beziehungen. Das Thema der treuen Freundschaft wird im Stück *Amicitia* entwickelt, das die berühmte Geschichte Ciceros aus *De officiis*²⁹ über eines der bekanntesten Freundespaare, nämlich Damon und Pythias, verarbeitet. Der erste von ihnen wird vom Syrakuser Herrscher Dionysios I. zum Tode verurteilt und der andere bietet sich als Geisel an, damit sein Freund für eine gewisse Zeit das Gefängnis verlassen und seine Angelegenheiten regeln kann. Wenn dann der verurteilte Jüngling am Tag der Hinrichtung tatsächlich zurück kommt und beide Freunde den gemeinsamen Tod verlangen, hebt der gerührte Herrscher die Todesstrafe auf. In diesem sowie in den übrigen vorgestellten Stücken versuchten die Lehrer dem Alter sowie den sprachlichen und schauspielerischen Fähigkeiten ihrer Schüler entgegenzukommen – und zwar sowohl in der Wahl des Themas als auch in der konkreten Umsetzung, damit sich die Schüler mit den dramatischen Figuren besser identifizieren konnten.

Die kritische Edition³⁰

Den Kern beider Publikationen bildet die Edition der Handschriften der Stücke und der Synopses, die mit textkritischen Anmerkungen und einer synoptischen prosaischen Übersetzung ins Tschechische versehen sind. Bestandteil des kritischen Apparats sind neben den üblichen Emendationen auch präzisierte Zitierungen. Da die Edition nicht nur für Philologen bestimmt ist, haben wir uns entschlossen, in den Anmerkungen auch einige unübliche grammatikalische Formen zu kommentieren. Unter der Übersetzung steht ein Sachkommentar, in dem der notwendige kulturhistorische Kontext präsentiert wird, unübliche Vokabeln und

28 PEXENFELDER 1675, 472.

29 Vgl. HEINE 1871, 201.

30 Für eine Zusammenfassung der Edierungsproblematik siehe DENEIRE 2014 – hier auch weitere Literatur zum Thema; siehe auch IJSEWIJN–SACRÉ 1998, 460–478.; SCHULTZE 1978; MUNDT–ROLOFF–SEELBACH, 1992.

Phänomene sowie die Etymologie der Namen von Figuren erläutert werden bzw. auf intratextuelle Zusammenhänge hingewiesen wird. Unser Bestreben ist es, durch die erklärenden Anmerkungen den Kontext der untersuchten Theaterstücke näher zu bringen und das Begreifen ihres Sinns zu erleichtern. Jeder der herausgegebenen dramatischen Texte hat ein eigenes Vorwort, in dem Informationen über die Entstehung und Überlieferung des Stücks, über seinen Inhalt, Stil und seine Sprache zusammengefasst werden. Ferner enthalten die Publikationen Porträts der einzelnen Autoren der edierten Stücke, ein kleines Wörterbuch der Mythologie, ein Verzeichnis der Abkürzungen und ein Personenregister.

Bei der Edierung der dramatischen handschriftlichen Texte und der Synopses haben wir komplexe Anpassungen und Vereinheitlichungen vorgenommen. Es handelt sich um keine gewaltsame Klassisierung des Lateins oder um unnütze Änderungen der Orthographie, sondern überwiegend um Anpassungen formeller Art, die nicht die phonetischen Aspekte des Textes beeinträchtigen sollten. Wir bemühen uns, alle zeitbedingten und individuellen Besonderheiten beizubehalten und umgekehrt ältere graphische Konventionen, die nicht eng mit dem sprachlichen Aspekt verbunden sind, mit heutigen Konventionen zu ersetzen. Das Hauptziel ist dabei, dem heutigen Leser das Wahrnehmen und Begreifen des Textes leichter zu machen.³¹

Beibehalten wird also die nichtklassische Schreibung von Vokalen (*ae/oe/e*) und Konsonanten (*c/t*), von Doppelkonsonanten, Konsonantengruppen oder von anderen Wortformen, die bei frühneuzeitlichen Verfassern üblich sind. Den Wechsel *u/v* und *i/j* vereinheitlichen wir je nach Lautqualität, in der Distribution von *ij* respektieren wir nicht nur bei Wörtern griechischer Herkunft den Usus des Originals, weil hierdurch das Verständnis der Bedeutung nicht beeinträchtigt wird. Das Schreiben von Großbuchstaben passen wir im Prinzip anhand der aktuellen tschechischen Rechtschreibnorm an, aber bei einigen Begriffen behalten wir die für das Lateinische übliche Schreibweise bei (z. B. kirchliche Begriffe, Titulaturen und Würdensbezeichnungen, Ordens- und Schulfunktionen, weltliche Würden und Titel, Äußerungen von Respekt oder die Bezeichnungen der Monate). Aus Gründen des technischen Aufwands und der Inkonsequenz einzelner Verfasser wird die Betonung nicht transkribiert. Die Wortgrenzen im Text werden angepasst, die paläographischen Abkürzungen ausgeschrieben,

31 Wir gehen dabei vor allem von den Regeln aus, die formuliert sind in NOVÁKOVÁ s.a.; STEINER 1991; SVATOŠ s.a. Zur Konstituierung der Regeln für die Textedition siehe BOČKOVÁ 2015b, 143–153.

übliche bekannte Siglen werden in ihrer ursprünglichen Form belassen, aber weniger geläufige Abkürzungen werden ausgeschrieben. Die damalige rhetorische Interpunktion, die nach den Atempausen gesetzt ist, wird zur heutigen logischen Interpunktion abgeändert, die Spezifika des Verses werden dabei aber beibehalten.

Fazit

Die Jesuitendramen stellten nicht nur einen didaktischen Bestandteil des Unterrichts dar, indem sie die Lateinkenntnisse und rhetorischen Fähigkeiten der Schüler weiterentwickelten, sondern sie unterstützten auch deren moralische und religiöse Erziehung und prägten ihre Persönlichkeit und ihren Charakter. Den Akteuren und auch den Zuschauern brachten sie Belehrung, Unterhaltung sowie ein nachahmenswertes Vorbild. Ziel der vorliegenden Publikationen und der ganzen Editionsreihe ist es, Fachleuten aus den Reihen der Theaterwissenschaftler, Historiker, Bohemisten, klassischen Philologen sowie dem breiteren Publikum diese schwer zugänglichen und bislang praktisch unbekannten dramatischen Texte der Barockzeit vorzustellen, den Weg für die weitere Herausgabe dieser Werke zu bereiten und somit in Zukunft ihre systematische Erforschung durch weitere Wissenschaftler zu ermöglichen.

Übersicht der Stücke³²

[Machek, Antonius],

Angelus ad aras D. Joannes Nepomucenus. Pro theatro exhibitus a rudimentistis Neopragensibus 1729, 27. Maji, NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 998, f. 330r–337v (Text), f. 329r/v (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 72–139.

32 Die Übersicht umfasst den Autor, den Titel des Stücks, die Klasse, für die er den Text verfasste, Ort und Jahr der Aufführung, die Archivaufbewahrung (für die Abkürzungen der einzelnen Archive siehe Anmerkung 7) und die Form der Überlieferung (also Text und/oder Synopsis).

[Tiller, Joannes],

Vox clamantis, Mariae amantis echo sive S. Joannes Nepomucenus, quondam dilectus a Matre pulchrae dilectionis, eidem tenerrima dilectione correspondens. Hodie in theatro propositus ab infima grammatices classe Neo-Pragae 1724, NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 998, f. 299v–308v (Text), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 188–249.

[Rirenschopff, Joannes],

Divus Joannes Nepomucenus tenera in aetate virtutis et scientiae illustris idea, imitationi studiosae juventuti propositus. Agente pro theatro academica mediae classis grammaticae juventute Pragae ad S. Ignatium a. 1734, NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 998, f. 86r–93v (Text), f. 82r/v (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 190–249.

[Tiller, Joannes],

Nobilissima sapientis lectio Vanitas vanitatum, ex libro aeternae veritatis desumpta et pro fundamento Coelestis in terra occupationis Adolpho, illustri stirpis avitae surculo, per Sacrationem Magistrum Joannem Nepomucenum quondam recitata. Hodie in theatro repetita agente Celsissima, Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili et Ingenua syntaxi Pragensi ad S. Clementem anno 1726, mense ..., die ..., NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 65 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 494–503.

[Winkler, Joannes],

Divus Joannes Nepomucenus patiendo Martyr gloriosissimus. A media classe grammatices Hradistii cothurnum induta pro scena exhibitus anno 1729, die 21. Martii, NA Praha, JS, Sign. IIIo-446, Kart. 175, f. 56r–66v (Text), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 250–303.

[Pannagl, Bernardus],

Divus Joannes Nepomucenus invictus Christi Martyr, in silentio secreti confessionis et in spe publicae canonizationis gloriosus. Actione theatriali honoratus ab Illustrissima, Perillustri, Nobili ac Ingenua juventute facultatis oratoriae in collegio academico Soc. Jesu Pragae ad S. Clementem anno 1701, mense Majo, NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 11 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 466–475.

[**Braun, Joannes**],

Pietas spectata per ignes et aquas, historico-ideali dramate honorI et VeneratIonI DIVI Ioannis NepoMVCenI affeCtVose proposIta a Perillustri, Praenobili ac Ingenua suprema grammatices classe Oppolii, mense Junio, die ..., NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 114 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 512–519.

[**Machek, Antonius**],

Vindex duliae Divus Joannes Nepomucenus. Pro theatro exhibitus ab academica syntaxi Neo-Pragae 1731, 21. Maji, NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 999, f. 585r–592v (Text), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 304–353.

[**Pelletius, Joannes**],

Unio sexaginta elegantiarum Paraquariam nactus Nepomuci, istum olim Wenceslaus Piger in Albim et Moldavam projecit, pia Bohemia in sacrarium Beati Viti coniecit, eundem subinde decurente anno jubileo coronatus Bohemorum leo annulo Piscatoris inserendum in Urbe Romana proposuit. Super Unione hoc melodrama offerendum patrio spectatori composuit et pro theatro exposuit academica rhetorica gymnasii Societatis Jesu Neo-Pragae 1725, mense Junio, die ..., NK ČR, Sign. 52 A 40, Adl. 32 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 484–493.

[**Walhoffen, Carolus**],

Sacratior Gratiarum trias sive S. Joannes Nepomucenus in basilica Lateranensi D. Joanni Baptistae et Evangelistae sacra gratioso litigio Sanctorum fastis adscriptus. Scenice celebratus a Perillustri, Nobili, Praenobili ac Ingenua juventute mediae classis grammaticae Oppolii, anno 1729, die ..., mense ..., NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 78 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 504–511.

[**Werner, Josephus**],

Supremi honores sacerrimis exuviis Divi Joannis Nepomuceni ad festivas stellarum faces devoto planetarum studio peracti. Oratoriae et poëticae facultatis opera in scenam dati Oppolii in gymnasio Societatis Jesu anno 1729, NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 113 (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 520–527.

[Jenisch, Antonius],

Mysterium a seculis tacitum, lingua incorrupta sacramentalis merces silentii. Revelatum in magni confessionis sigilli Protomartyre S. Joanne Nepomuceno celebratum comica panegyri anno a DIVI passione sUpra treCentos qVInqVages-sIMo, saCrae Vero apotheosIs tertIo. Quo Musis Hradistiensibus e veteri in novam digressis scenam magno huic sacramentalis consilii et iudicii Angelo eadem vocali cordis et oris lingua dicabat, dedicabat, devovebat ligata et obligata universae gymnadis eloquentia, NA Praha, JS, Sign. IIIo-447, Kart. 176, f. 54r–69v (Text), NK ČR, Sign. 52 A 39, Adl. 60, NA Praha, JS, Sign. IIIo-447, Kart. 176, f. 52r–53v (Synopsis), Edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JÁČKOVÁ 2015, 354–463.

Kleinhampl, Joannes,

Richardus per Matrem viventium a morte aeterna vindicatus. Hodie pro theatro propositus ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili ac Ingenua rudimentorum schola in academico gymnasio S. J. Pragae ad S. Ignatium, 1735, NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 998, f. 199r–209v (Text), f. 198r/v (Synopsis), Edition JACKOVÁ 2016, 59–124.

[Kaliwoda, Antonius],

Nomen proprium Floris Nazaraei, ex amicitiae lege amicus alter ego Innocentiae Flosculo Edmundo ad salutarem usum olim factum commune. Hodie in theatrum translatum ibidemque exhibitum a Perillustribus, Praenobilibus ac Ingenuis adolescentibus rudimentistis in Academico Gymnasio Soc. Jesu Pragae ad S. Ignatium, Anno 1740, mense Junio, die 1., NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 999, f. 804r–816r (Text), Edition JACKOVÁ 2016, 125–184.

[Sexstetter, Josephus],

Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus, olim Ismeriam, Aegypti Regis filiam, Christo lucratus. Hodie ludo dramatico exhibitus ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili ac Ingenua mediae classis grammatices juventute academici gymnasii Societatis Jesu Pragae ad Sanctum Ignatium 1729, mense Majo, die 17., NA Praha, SM, Sign. J 20/17/18, Kart. 998, f. 374r–384r (Text), f. 372r/v (Synopsis), Edition JACKOVÁ 2016, 192–275.

[Robolt, Thomas],

Telo furoris impio amoris potior vis, Patrophilo, natu minimo, imperii corona olim ab exanimi patris corde Cimmerias inter umbras illustris reddita. Nunc pro theatro adumbrata ab ingenua [supremae] classis juventute in gymnasio S. Jesu Hradistii a. 1731, mense Junio, die 30., NA Praha, JS, Sign. IIIo-446, Kart. 175, f. 130r–141r (Text), Edition JACKOVÁ 2016, 276–343.

[Besnecker, Adamus],

AMICITIA VsqVe aD aras neCIs non InterrVpta, olim in Damone et Pythia coram Siciliae tyranno Dionysio. Hodie in theatro exhibita ac scenice representata agente Perillustri, Nobili et Ingenua suprae classis grammaticae juventute in Caesareo Regioque Soc. Jesu collegio Glacii anno 1720, mense Junio, die ..., BUW, Sign. Akc. 1949, KN 180, f. 90v–102r (Text), Edition JACKOVÁ 2016, 344–392.

***Theatrum Neolatinum* – Latin színház Csehországban**

Egy új kiadványsorozat és első kötetének bemutatása

Csehországban a jezsuita színházi előadásokról számos szinopszis mellett jelentős számban maradtak fenn teljes drámaszöveg. Ezek a drámatípusok – amelyekben évente egyes gimnáziumi osztályok léptek fel – a források európai viszonylatban is rendkívüli korpuszát mutatják be. A *Theatrum Neolatinum* kiadványsorozat célja, hogy a jezsuita iskoladrámákból válogatott szövegeket tárjon fel ill. további cseh eredetű drámai szövegeket jelentessen meg.

Az első kötet *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách* [Nepomuki Szent János a jezsuita iskolai színpadon] a szentről szóló 1720-as, 1730-as években keletkezett iskoladrámákból ad egy reprezentatív válogatást. A kiadott szövegek alapján nyomon követhetjük, hogyan igazítják a témát a szerzők a diákok életkorához, és milyen módon dolgozzák fel a szent alakját. A központi szereplő ábrázolásától függően oszthatjuk fel a drámákat aszerint, hogy Szent János alakja gyermekként ill. fiatalemberként jelenik meg; a mártírháláláról szólnak; ill. a halála után játszódnak.

A második kötet, *Nejmírnější Pallas* [*A legszelídebb Pallas*] azokat a darabokat mutatja be, amelyek a jezsuita gimnáziumok grammatikaosztályainak készültek, és elsősorban tematikus vizsgálatra összpontosultak. A kiválasztott darabok a fennmaradt drámák leggyakoribb témaköreit reprezentálják: ifjak válaszüton, szentekről és mártírokról szóló drámák, uralkodói udvarokban játszódó darabok, és olyanok, amelyek emberek között viszonyokról szólnak, melyet az igaz barátság témája képvisel.

A további kötetek a tervek szerint tematikus rendben jelentetik meg a darabokat (Xavéri Szent Ferencről, Szent Vencelről) ill. egyes szerzők (Arnold Engel, Václav Lchač stb.) darabjait adják ki. Minden kötetet egy szakmai tanulmány vezet be, a a szöveg kritikai apparátussal jelenik meg, tartalmaz egy cseh nyelvű összefoglalót, és magyarázó kommentárokkal egészül ki. A tanulmány zárórésze a latin szövegek kiadásának konkrét eljárás módját tárgyalja.

„PRACTICA MORE CONCLUSIONIS”

Egy égi per és funkciói az *Érdy-kódexben*¹

A középkori magyar irodalomból nem ismerünk olyan művet, amely minden kétséget kizáróan a dráma műnemébe lenne sorolható. A fennmaradt szövegek tükrében azonban mégiscsak feltételezzük, hogy léteztek drámák a középkori Magyarországon.² Közvetve róluk tudósítanak ugyanis – többek között – azok a nem drámai műfajú szövegek, amelyek mintha a korabeli dráma hatását viselnék magukon. A szövegemlékeket – mind a nyelvemlékkódexekben, mind pedig a Magyarországon keletkezett, latin nyelvű anyagban – tehát érdemes drámatörténeti szempontból is elemezni. A Kardos Tibor-féle *Régi magyar drámai emlékek* I–II. című gyűjtemény anyaga sajátos módon szolgálja az effajta kutatásokat.³ A sok kritikát kapott mű középpikkal foglalkozó része – a szerkesztő szándékával ellentétben – valójában nem is drámákat, hanem drámai jelleggel rendelkező szövegeket tartalmaz. Ebből adódóan viszont kiválóan alkalmas arra, hogy a korabeli dráma lenyomatait viselő szövegek kutatásának kiindulópontjává váljon. Ám ebből a szempontból is csupán válogatásnak, antológiának tekintendő, hiszen nem közli az összes olyan szöveget, amelyet az általa kijelölt szempontok alapján elvárhatnánk tőle. Az alábbi dolgozat egy olyan drámai jegyekkel rendelkező magyar nyelvű részletet mutat be, melynek latin párhuzama megtalálható Temesvári Pelbártnál is, a Kardos-féle gyűjtemény azonban sem a magyar, sem a latin variánst nem említi, így elkerülte a drámakutatás figyelmét.⁴

1 A kutatás az OTKA K 109127-es azonosító számú, *A magyar világi költészet kezdetei* című projekt keretében zajlott.

2 TÓTH 2007, 180–194.

3 *Régi Magyar Drámai Emlékek* 1960.

4 A latin és magyar nyelvű szövegek közlését ld. a tanulmány függelékében.

Egy égi per két magyar vonatkozású prédikációban

A vizsgálandó szöveg az *Érdy-kódex* egyik prédikációjának végén olvasható, amelyet a Karthauzi Névtelen az Úr színeváltozásának (Transfiguratio Domini) ünnepére állított össze.⁵ A részlet az ún. égi perek közé tartozik, amely nem idegen műfaj a középkori magyarországi anyagban, Kardos Tibor is hosszan foglalkozik vele.⁶ A jelenet prédikáción belüli helyzete is tipikusnak tekinthető: jellemző a prédikációs hagyományban, és kifejezetten a Karthauzi Névtelen művében is, hogy a beszédet megvilágító erejű példázattal zárják le (ebben a tekintetben a szöveghely közel áll a kódexben található exemplumokhoz is).⁷ Az égi tanácskozást annak kapcsán hívják össze, hogy Jézusnak meg kell váltania az emberi nemet. Az ülés résztvevői a Szentháromság, Mózes, Illés, Péter, Jakab, János és Gáriel arkangyal. A bibliai események ilyen jellegű ábrázolása a hívek áhítatának elmélyülését szolgálta: a részletesen leírt történet segítette a hallgatóságot, hogy érzelmileg belevonódjon a szent szövegekből kiinduló fiktív jelenetbe, s így mintegy az események résztvevőiként elmélkedhetett róluk. A Karthauzi Névtelen külön ki is emeli a jelenet devóciós jellegét:

„Példa: úgy mind emberek között szokott tanácsot tartani valami nagy dolgról, azonképpen itt is gondolhatjuk lett lenni. [...] Annakokáért nagy összes tanácsosoknak, nagy bölcs uraknak és hatalmas fejedelmeknek kell vala gyűlniük ilyen nagy egybe kötelezett dolgoknak megfajtására és eligazítására.”⁸

A jelenet tanácskozásként való ábrázolása tehát segíti, hogy a hívek el tudják képzelni az egyébként nehezen megfogható eseményt: Krisztus színeváltozása hasonló lehetett az emberi tanácskozásokhoz, amelyeken szintén fontos ügyekről tárgyalnak a bölcs urak és fejedelmek. Ez a gondolat a Karthauzi Névtelen sajátja lehet, hiszen forrásában, Temesvári Pelbárt

5 *Érdy-kódex* (OSZK, MNy 9) 461b–462b. Kiadva: VOLF 1876b, 183–184.

6 *Régi Magyar Drámai Emlékek* 1960, 313–348. Ld. még legújabban LAUF 2012, 234–255.

7 Az *Érdy-kódex*ben beszédzáró pozícióban található exemplum a következő helyeken: 023b–024a; 079a; 143b; 154a; 164b; 165a; 257b–258a; 258a–258b; 386b–387a; 612b–613a. Ld. BARTÓK 2015. Az exemplumok és a drámák közötti összefüggésekhez ld. TÓTH 2007.

8 *Érdy-kódex* 461b.

prédikációjában nem szerepel.⁹ Temesvári Pelbárt is ugyanilyen funkciót szánt beszédében az égi pernek, ami a műfajmegnevezésében („historia devota”) és jelenetet bevezető magyarázó mondatában is tükröződik:

„Idcirco pro simpliciorum devotione secundum humanae imaginationis modum solet a devotis describi de hoc historia devota. Nec hoc reprehensibile censeatur, quoniam legimus magnos sanctos doctores historiali modo texuisse consilia et altricationes inter Misericordiam et Veritatem, Iustitiam et Pacem.”¹⁰ [„Annakokáért az egyszerűbb lelkek ájtatossága miatt emberi elképzelés szerint írni szoktak erről a kegyesek szent játékokat. Ne tartsuk ezt elítélendőnek, minthogy nagy szent doktorokról is olvassuk: tanácskozásokat, versengéseket szereztek a könnyörületesség és az igazság, az igazságosság és a békülékenység között.”]

[ford. Bán Imre]¹¹

Temesvári Pelbárt is az egyszerűbb lelkek ájtatossága kedvéért illeszti a jelenetet beszéde végére, hogy segítsen elképzelni azt „emberi mód szerint” („imaginari possumus secundum modum humanum”). Az ilyen jellegű, áhítatot erősítő, prédikációba illesztett jelenetekről állítja Tóth Péter, hogy esetükben komolyan számolhatunk annak lehetőségével, hogy a korabeli magyar drámai játékok, misztériumok hatását viselhetik magukon: a nemzetközi párhuzamok ugyanis azt bizonyítják, hogy a prédikátorok gyakran a – környezetükben bemutatásra kerülő – misztériumdarmákból kölcsönöztek jeleneteket beszédeikhez.¹²

Latin paratextusok a magyar nyelvű jelenetben

A bevezető gondolatokat leszámítva a Karthauzi Névtelen híven követi Temesvári Pelbárt szövegét: a tőle megszokott módon hol egyszerűsítve, tömörítve, hol pedig szinte szóról szóra fordítja latin forrását. A prédikáció egészének forráselemzése is alátámasztja Temesvári Pelbárt művének használatát, az *Érdy-kódex*beli szöveg ugyanis Temesvári Pelbárt prédikáció-

9 PELBARTUS DE THEMESWAR, 1502, *Sermones Pomerii de sanctis*, II, [Pars aestivalis], Augsburg; sermo XLV (PA 045H).

10 *Uo.*

11 BÁN 1976, 117.

12 TÓTH 2007, 192.

gyűjteményének erre az ünnepre írt négy prédikációjából tevődik össze.¹³ A lényegében biztosra vehető latin forrás ismeretében különösen érdekesek számunkra azok a jegyek, amelyek csak a magyar szövegben szerepelnek. Ezek a Karthauzi Névtelen – általában ritkán kitapintható – saját, szándékolt betoldásainak tekintendők. Jelen esetben jelentős beavatkozásokat figyelhetünk meg: a Karthauzi Névtelen címet ad az égi pernek („Practica more conlusionis”), latin nyelvű kifejezéseket ír a per bizonyos megszólalásai elé („Actus”, „Responsio”, „Probatio”, „Attestatio sanctorum”), és beilleszt egy Temesvári Pelbárnál nem szereplő, plusz megszólalást. A latin paratextusokat ráadásul nem kurzívval vagy rövidítve, mintegy magának írja, hanem a magyar szövegtől elütő, feltűnő, nagy betűkkel, tagoló jelleggel jegyzi le őket. A kódexben igen ritkán fordulnak csak elő az itt találhatókhhoz hasonló latin betoldások.¹⁴ Az ilyen feliratok a beszéd tagolását szolgálhatják, és a prédikációszerzés gyakorlatára világíthatnak rá: a prédikáció összeállítójának tudatos szerkesztői reflexióiként értelmezendők ugyanúgy, mint az exemplumok előtt gyakran szereplő, magyar nyelvű „példa” szó esetében.

A Karthauzi Névtelen égi perével korábban csak Bán Imre foglalkozott érdemben, ő is mindössze egy bekezdés erejéig tárgyalta.¹⁵ Nem kerülte el figyelmét a latin forrásszöveg és a magyar változat közötti különbség, a latin paratextusokat azonban – véleményem szerint tévesen – a dramatizálás eszközének tekinti: „a Karthausi tagoltabban dramatizálja a tárgyat (a megváltás elhatározását), a részeket meg is jelöli, mintegy jelenetez.” A kifejezések azonban nem drámai jellegűek (természetesen nem is szerzői

13 Temesvári Pelbárt négy idetartozó prédikációjából a következő részleteket használja fel: 1. PA 042.A; 2. PA 043.B; 3. PA 043.F–G; 4. PA 044.D–F; 5. PA 045.H

14 A magyar szövegbe szervesen beleszórt, a körülötte levő magyar nyelvű résztől elütő, nagyobb betűvel írt, latin nyelvű kiemelést két esetben találtam: 1. ilyen módon szerepel az *Auctoritates* szó a karácsony nagy miséjének evangéliumához írt beszédben (VOLF 1876a, 173.); 2. illetve címszerűsége ellenére ide köthető még Szent Zsófia legendájának tagolása, amelyben ugyanilyen betűtípussal és rubrumozás nélkül szerepelnek a következő alcímek: *Responsio Fidei coram Iudice; Sequitur passio Sancte Spei; Sequitur pugna Sancte Charitatis; Sequitur secundum martirium; Sequitur tertium martirium; Sequitur quartum martirium; Sequitur quintum martirium; Sequitur sextum martirium; Sequitur septima resuscitatio* (VOLF 1876a, 441–446.).

15 BÁN 1976, 116–117. Bán is csak monográfiája készítésekor lelhetett rá a szöveghelyre, hiszen a Kardos-féle antológiáról írt recenziójában még nem említi (BÁN 1961, 361–369), később, a jelenet leírásakor azonban úgy fogalmaz, hogy méltán szerepelhetne a régi magyar drámai emlékek között. Ezen túl megemlíthető még Bálint Sándor szövegközlése, aki augusztus 6-a kapcsán említi az *Érdy-kódex*ben szereplő jelenetet. BÁLINT 1977, 158–159.

utasítások), hanem inkább a retorika tárgykörébe sorolhatók.¹⁶ A Karthauzi Névtelen nem drámaibb jellegűvé akarta tenni a Temesvári Pelbárttól merített részletet, s nem is a dráma, hanem a törvénykezés, a jog nyelvhasználatát mozgósította. Emellett azért sem feltételezhetünk dramatizáló szándékot a Karthauzi Névtelen részéről, mert a jelenet második részében kevesebb megszólalással él, mint forrása: lerövidíti azokat az eseményeket, amelyeket a beszéd egy korábbi részében, az evangélium kapcsán már ismertetett, és nem használja ki a lehetőségeket, hogy a bibliai idézeteket tartalmazó megszólalásokat beemelve szövegébe, helyette inkább összefoglal. A per ilyen formában tehát alkalmatlan a drámai előadásra.

Az égi perek oktatási funkciói

A hívek áhítatának felkeltésén túl azonban felmerül egy másik funkció lehetősége is. A kódex előszavában a Karthauzi Névtelen a latinban kevésbé jártas ifjak számára is ajánlja művét.¹⁷ Elképzelhető, hogy esetleg pedagógiai szándékkal kerültek a beszédbe ezek a kifejezések? Az tény, hogy fontosnak tartotta a beillesztésüket, fel sem merül annak lehetősége, hogy mechanikusan, megfontolás nélkül másolta volna őket át forrásából. Az egyik kifejezés („probatio”) kedvéért pedig egy külön megszólalást is beiktatott Jézus és az Atya párbeszédébe: Jézus emberek ellen felhozott panaszára az Atya megnyugtatóul közli, hogy keménységük bizonyítékként fog szolgálni ellenük (a „probatio” szót talán helyeslés, jóváhagyás értelemben használja). A „probatio” funkciót viselő megszólalás tehát csak a magyar szövegben szerepel, ami szintén amellet szól, hogy a Karthauzi Névtelen fontosnak tartotta a latin paratextusokat.

A későbbi korok gyakorlatában egyáltalán nem ritka, hogy drámai szövegeket oktatási célok szolgálatába állítanak: elég megemlíteni az iskoladrámákat, amelyek pedagógiai háttérük figyelembe vétele nélkül aligha

16 Erfurti Jodocus 15. századi, népszerű jogi szótárában szerepel az „actus”, az „attestationes” és a „probatio” kifejezés is. Vö.: IODOCUS ERFORDENSIS, 1483, *Vocabularius utriusque iuris*, [Köln], [Ludwig von Renchen].

17 „A nonnullis conuersis vt et sanctimonialibus diuersorum ordinum tum necessaria tum deuota tractus admonicione”; „pro simplicioribus vtriusque sexus ac iunioribus minus in latinitate tritis, vt ipsa sancta simplicitas fratrum et sororum habeant.” VOLF 1876a, XXIII–XXIV. Ld. a készülő internetes kritikai kiadást is: *Incipit Prologus in sequentem vulgarem hungarice lingue expositionem*, 001a–001b. <http://sermones.elte.hu/erdy/html/001.html> (2016. 01. 21.) Magyar fordítása: MADAS 1985, 9–12.; MADAS 1992, 452–453.

tanulmányozhatók.¹⁸ Pintér Márta Zsuzsanna éppen egy iskolában előadott, 1793-as égi per kapcsán írja, hogy az égi tanácskozás formája nagyon megfelelt a retorikaoktatás számára.¹⁹ Medgyesi S. Norbert a csíksomlyói misztériumjátékokról írt munkájában emeli ki, hogy az égi perek gyakran valószínű jogi formulákat tartalmaztak: egy 1755-ös misztériumjátékot például egy bírósági procedura mintájára építettek fel.²⁰ Érdeemes megemlítenünk azt is, hogy a drámai formának a kezdetektől voltak a joggyakorlathoz kötődő vonatkozásai. Tóth Péter a középkori drámai szövegek kapcsán említi, hogy a verses vetélkedések középkori formáját többek között a római joggal, a pereskedés során elhangzó érv–ellenérv párharccal, és a skolasztikus egyetemi vitákkal is kapcsolatba szokták hozni, e vetélkedéseknek pedig köztudomásúak a drámairodalomra tett hatásai.²¹

Az *Érdy-kódexben* olvasható égi per alkalmas lett volna oktatási célokra, a Karthauzi Névtelen részéről is feltételezhetjük az ennek felismeréséhez szükséges irodalmi és elméleti tudatosságot. Felmerülhet tehát a tanítói szándék, ám ehhez olyan olvasókat is kell feltételeznünk, akik az alapvetően a latin nyelven alapuló tanulmányaik során anyanyelvi szövegeket is használtak. A „latinban kevésbé jártas ifjak” kifejezés miatt – úgy tűnik – joggal merülhet fel egy ilyen típusú célcsoport.²² A mű egészére nem jellemző a kifejezett didaktikus szándék, e helyen mégis mintha valami ilyesmi lenne kitapintható.

Practica, azaz dramatikus párbeszéd

Az egyes megszólalásokat megelőző latin terminusokon túl külön figyelmet érdemel a jelenet címe is. Tóth Péternek köszönhetően – aki az *Apostolok vetélkedése* című történet forrását kutatta – már nem idegen a régi magyar irodalomtörténettel foglalkozók számára a „practica” vagy „plática” kifejezés.²³ Tóth a Ferreri Vince nevéhez kötődő prédikációs iskola magyar nyomaira bukkant, mely iskola jellemzője, hogy művelői dramatikus jellegű elbeszéléseket iktatnak a szentbeszédekbe, amelyeket „practica”-nak vagy „plática”-nak

18 NAGY 2002.

19 PINTÉR 2010, 421. Ezúton szeretném megköszönni Bartók István segítségét, aki megosztotta velem gondolatait az égi perrel kapcsolatban.

20 MEDGYESI 2009, 200.

21 TÓTH 2007, 189.

22 Ehhez ld. BARTÓK 2015, 43–62.

23 TÓTH 2001, 657–669.

neveznek. A „practica” szó Tóth szerint ezekben az esetekben dramatikus párbeszédet, sőt akár egyenesen drámát jelent. A Karthauzi Névtelen tehát e hagyomány ismeretéről és értő használatáról tesz bizonyosságot, amikor közvetlen forrásával, Temesvári Pelbárttal szemben a prédikációját záró jelenet elé feljegyzi a „practica more conlusionis” feliratot, melyet tehát úgy fordíthatnánk, hogy: practica (azaz dramatikus párbeszéd) befejezésképpen. Ilyenformán nem is annyira címnek, mint inkább a prédikációszerkesztés elméletében való jártasságra utaló, prédikációszerkesztői megjegyzésnek tekintendő. Az *Érdy-kódex* égi pere felveendő azon emlékek sorába, amelyek a Ferreri Vince-féle iskola magyarországi hatását bizonyítják.

Felmerülhetne esetleg az a feltételezés, hogy az égi perbe illesztett latin szakkifejezések is talán a Ferreri Vince-féle hagyományhoz kötődnek, ennek azonban semmilyen nyomára nem akadtunk. Ugyan Ferreri Vince prédikációgyűjteményében is szerepel az Úr színeváltozása kapcsán egy „practica” („Iam videamus practicam illius parlamenti...”), ám az ottani párbeszéd nem egyezik sem a Temesvári Pelbártnál, sem a Karthauzi Névtelennél olvashatóval, s latin paratextusok sem találhatók benne.²⁴ Temesvári Pelbárt forrását is fontos lenne azonosítani, már csak azért is, hogy megtudhassuk, nem a magyar kompilátor saját alkotásáról van-e szó: Ferreri Vince iskolájának követőiről ugyanis azt szokás feltételezni, hogy drámai jelenetük (részben) saját fantáziájuk terméke. Temesvári Pelbárt forrásai azonban többnyire felátlatlanok, sajnos e rész eredetét sem ismerjük.²⁵

24 VINCENTIUS FERRERIUS, 1485, *Sermones de tempore et de sanctis*, Cologne, [Heinrich Quentell], (*Sabbato ante reminiscere sermo*). A lehetséges források vizsgálatakor az interneten is hozzáférhető ősnymtatványokat vettem figyelembe. Eljárásomat talán igazolja az a feltételezés, miszerint Temesvári Pelbárt már inkább ősnymtatványokból, mint kéziratokból dolgozott.

25 A Temesvári Pelbárt által „historia devotá”-nak nevezett drámai betétek forráskutatása izgalmas eredményekkel kecsegtet: *Stellarium* című munkájának egy prófétajátéka például egy 15. században háromszor is megjelent, a *Disputatio Sanctae Trinitatis de redemptione generis humani* című könyvecske alapján készült. A nyomtatvány csupán ezt a rövid művet tartalmazza, így a ferences könyvtárban való valószínűsíthető megléte az efféle dramatizált játékok iránti kifejezett érdeklődésre utal. TÓTH 2008, 83–84.; MEDGYESI 2009, 207.

Mind Temesvári Pelbárt, mind a Karthauzi Névtelen hivatkozik égi perében Ludolphus de Saxoniára („secundum Ludolfum”; „ut dicit Ludolphus”). Bán Imre ez alapján azt feltételezi, hogy az égi per forrása az ő *Vita Christije* lehetett.²⁶ A prédikációk összeállítóinak hivatkozásai azonban nem mindig helytállóak: ebben az esetben is – úgy tűnik – nem a megfelelő helyre irányítanak, Ludolphus az Úr színeváltozására írt beszédében ugyanis nem találjuk meg a jelenetet.²⁷ Temesvári Pelbárt a prédikáció égi pert megelőző részében egy helyütt a következőképpen hivatkozik Ludolphus munkájára: „secundum Ludolphum Carthusiensem liber *De meditatione vitae Christi*.” Ez alapján felmerülhet, hogy nem a *Vita Christi*, hanem a *Meditationes vitae Christi* című munkát kell a hivatkozás alatt értenünk. Az égi pert azonban itt sem találjuk.²⁸ Elképzelhető, hogy Ludolphus neve csak azért kötődött a jelenethez, mert az ő munkája is ehhez hasonló, apokrif jellegű történeteket tartalmaz, s így logikusnak tűnhetett a rá való hivatkozás.

Az ünnep magyar vonatkozása

Egyelőre tehát nem találjuk párhuzamát sem az Érdy-kódex paratextusainak, sem pedig az égi per két magyarországi variánsának. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy az ünnep, melynek prédikációjában a vizsgált jelenet szerepel, kifejezetten magyar vonatkozású: III. Callixtus pápa a nándorfehérvári győzelem emlékére tette az egyházban egyetemes-sé, Magyarországon az 1493. évi esztergomi zsinat óta parancsolt ünnep.²⁹ E magyar vonatkozásról Temesvári Pelbárt is megemlékezik prédikációjában,³⁰ az *Érdy-kódex*ben azonban nem kerül elő (a Karthauzi Névtelen csak a III. Callixtus által kihirdetett búcsút említi). A magyar vonatkozás

26 „Megjegyezhetjük, hogy Pelbárt többször, a Karthausi is egy ízben »Ludolffus«-ra, azaz Ludolphus de Saxoniára hivatkozik, a drámai játék nyilván az ő »Vita Christi«-je.” BÁN 1976, 116.

27 LUDOLPHUS DE SAXONIA 1478, secundae partis, cap. III (*De transfiguratione domini*).

28 [SANCTUS] BONAVENTURA, 1496, *Meditationes vitae Christi*, [Strassburg], [Johann Grüninger] capitulum XLI (*De transfiguratione domini in monte Thabor*).

29 BÁLINT 1977, 158–159.

30 „Sed postea anno Domini MCCCCLVI., cum foetidissimus Thurcus obsedisset exercitu validissimo castrum Nandor Alba dictum, ut exinde totam demoliretur Hungariam ac consequenter Christianitatem totam, cruciferis ex adverso resistentibus, Deus dedit victoriam Christianis, Thurcos turpiter effugato isto die transfigurationis.” PELBARTUS DE THEMESWAR 1502, sermo XLV (PA 045.E).

miatt elképzelhető, hogy az ünnepnek nagyobb jelentősége volt az országban, s esetleg valamilyen helyi szokás emlékét is őrizheti a két égi per szövege. E mellett szól egy későbbi adat is: egy ezekhez hasonló hagyományt őrző, 17. századi magyar nyelvű ének is, amely az *Emlékezzünk keresztyének az úr Krisztusról* kezdettel szerepel Petri András énekeskönyvében (1630–1631), illetve egy 1677 körüli, ma lappangó kötetben.³¹ A vers az Úr színeváltozása ünnepének eseményeit foglalja össze, ám nem az evangéliumi történet egyszerű összefoglalása, hanem – a két égi perhez hasonlóan – Mózes és Illés is megszólal benne.

„Azon közbe megh ielenek az zent Illies propheta,
Uele egyetemben megh ielenek az Mojses propheta,
Kiknek zent beszede az Jesus Christussal ekkeppen kezdetek el.

Halat adunk neked, Jesus Christus, hogy ez világra iöttel,
Bűnösöknek ualtságára az Istentől küldettel,
Elseő szyleink esetekert emberseget uöttel fel.”

Holl Béla a vers jegyzetében közli Temesvári Pelbárt égi perének szövegét, az *Érdy-kódex*beli változatról azonban nem szól. Véleménye szerint az ének szerzője a prédikációs gyűjteményekben divatos párbeszédes meglevenítés (vagyis „historia devota”) mintája alapján dolgozott. E párbeszédes devóciós ének is bizonyítja az Úr színeváltozásához kötődő fikatív jelenet magyarországi elterjedtségét.

A tanulmányban bemutatott égi per jól példázza, hogy a – sok szempontból egyébként túl bőségesnek tekintett – Kardos Tibor-féle gyűjtemény nem eléggé kiterjedt, ha a középkori dráma lenyomatainak kutatására szeretnénk felhasználni. Érdemes lenne tehát Temesvári Pelbárt és Laskai Osvát prédikációiból szisztematikusan összegyűjteni a drámai prédikációkat és a drámai jellegű betéteket („historia devotá”-kat), illetve a nyelvemlékkódexek ezekhez kapcsolódó és ezektől független,

31 HOLL 1974, 161–162, 573–575. Köszönöm Tóth Péternek, hogy felhívta figyelmemet erre a párhuzamra.

a korabeli dráma esetleges nyomát őrző részleteit.³² A magyarországi drámakutatás nagy lépéseket tett a középkori drámai előzmények tisztázásában (ld. például Tóth Péter alapos és világos összefoglalóját),³³ de egy teljességre törekvő, összefoglaló munkának és szövegközlésnek még továbbra is híján vagyunk: a későbbi korokkal foglalkozó drámakutatók joggal szorgalmazzák a 16–17. századi anyag drámaelméleti szempontok szerint megrostált újradiadását.³⁴

32 Az *Érdy-kódex* kapcsán megemlítendő még a Nagyboldogasszony ünnepére írt prédikáció, mely Szűz Mária halálának apokrif iratokon alapuló történetét tartalmazza (VOLF 1876b, 218), és párhuzama Temesvári Pelbártnál is megtalálható („per simplicem historicae narrationis modum”). [PELBARTUS DE THEMESWAR] [c.1497/1500], liber X, pars I, articulus III. <http://sermones.elte.hu/pelbart/index.php?file=st/st100103> (2016. 01. 24.). Ehhez ld. még: MEDGYESY 2009, 313.

33 TÓTH 2007, 180–194.

34 CZIBULA–DEMETER–PINTÉR 2012, 505–517. A nyelvemlékkódexek drámakutatás szempontjából érdekes szöveghelyeinek vizsgálatához talán segítséget jelenthet az ELTE Régi Magyar Irodalom Tanszékén készülő *Régi Magyar Exemplumadatbázis*, amely (műfajtipológiai szempontjának köszönhetően) gyűjti a drámai jellegű exemplumokat is (ld.: RMEx 0018a: *Bod-kódex* 13–15, Miképpen a Test és a Lélek, a Bűnök és a Jóságok is összezsapnak allegorikus alakok képében). <http://sermones.elte.hu/exemplumadatbázis/> (2016. 01. 23.)

Függelék³⁵

<p style="text-align: center;">Érdy-kódex 461b–462b</p>	<p style="text-align: center;">PELBARTUS DE THEMESWAR, <i>Sermones Pomerii de sanctis, Pars aestivalis, Sermo XLV. (PA 045H)</i></p>
<p>Harmad tanulságunk lészen ez mai szent ünnepnek méltóságából, miért szerelmes atyámfiai, halljuk az szent evangéliumból, hogy nemcsak az ő szerelmes tanítványi jelen voltak Krisztus Jézussal ő szent színe változásában, de még Szent Mózes és Illés próféták is jelennen voltak, és mind az dicsőséges Szentháromság. Példa: úgy mind emberek között szokott tanácsot tartani valami nagy dologról, azonképpen itt is gondolhatjuk lett lenni. Mert bizonyával nagy dolog vala emberi nemnek üdvözülni. Nagy dolog vala Isten fiának halált szenvedni. Nagy dolog vala Istennek és halandó embernek egyé lenni. Nagy dolog vala az örök életnek meghalni és az halálnak meghalni avagy az halálnak megéledni. Annakokáért nagy összes tanácsoknak, nagy bölcs uraknak és hatalmas fejedelmeknek kell vala gyűlniük ilyen nagy egybe kötelezett dolgoknak megfejtésére és eligazítására.</p>	<p>Circa tertium de historia devota. Ex quo secundum sacrum evangelium pro conclusione habetur verissima, quod in ista transfiguratione Moyses et Elias loquebantur cum Christo de excessu passionis et mysterio humanae redemptionis. Idcirco pro simpliciorum devotione secundum humanae imaginationis modum solet a devotis describi de hoc historia devota. Nec hoc reprehensibile censeatur, quoniam legimus magnos sanctos doctores historiali modo texuisse consilia et allocationes inter Misericordiam et Veritatem, Iustitiam et Pacem, quomodo scilicet genus humanum deberet redimi, ut claret de Bernardo in sermone „Ut inhabitet”, et de Innocentio in sermone de passione, et aliis plurimis.</p>

35 Az *Érdy-kódex*ből közölt szövegrész a saját, modernizált helyesírású átírásom (ld. még: VOLF 1876b, 182–184.; BÁLINT 1977, 158–159.). Temesvári Pelbárt beszédének részletét az internetes kritikai kiadás alapján közlöm. <http://sermones.elte.hu/pelbart/index.php?file=pa/pa045> (2016. 01. 10.)

<p>Lőn pedig ez nagy székhely, nagy udvar az nagy magas Tábornak hegyén, kiről Szent Dávid emlékezik az Zsoltár könyvben, Ps. Tábor és Hermon hegyei örülének Úristen az te szent nevedben, holott az te nagy dicsőséged megmutattaték, holott is hihetjük, hogy az mennyei dicsőséges szent angyalok jelennen voltak; az három szent tanítványok pedig minden rendbeli szenteknek képükben, tudnia illik apostoloknak, mártíroknak, konfessoroknak, szüzeknek és tiszta életet viselőknak képükben; Mózes és Illés meg azonképpen ez világ kezdetitől fogva mennyi pátriárkák, próféták és istenfélő, jó életű népek voltak, mind azoknak képükben. És ezenképpen mind mennyeiek és ez világiak ott az nagy tanácsban és dicsőségnek jelenetiben jelennen voltak.</p>	<p>Ad propositum ergo imaginari possumus secundum modum humanum, quod Deus Pater volens redimere hominem, cum iam miserat Filium in mundum, appropinquante eius passione voluit tractare de hoc cum Filio suo et Spiritu Sancto ac quibusdam electis suis, et hoc in monte Thabor, quia praedixerat Ps. dicens: Thabor et Hermon in nomine – inquit – exsultabunt, scilicet pro gloria Christi, quae ibi praemonstrata est. Die ergo statuta adduxit Deus Moysen legislatorem de limbo, et Eliam de Paradiso, qui fuit eximius prophetarum, et de terris tres a Christo voluit assumi. Petrum pro matrimonialibus, Iohannem pro virginibus et Iacobum pro continentibus viduis, ut omnium salutem vellet se ostenderet. De caelis autem licet Scriptura non dicat, tamen veri simile est affuisse angelos in adductione Eliae et Moysi ministrantes, et Sanctae Trinitati assistentes, et praecipue Gabrielem, qui a principio fuit minister incarnationis,</p>
<p>Practica more conclusionis</p>	
<p>Elkezdvén azért az nagy törvénytételt mondá mindennek előtte Atya mindenható Úristen az ő szent fiának.</p>	<p>ergo in monte illo constitutis his pie contemplari possumus, quomodo Deus Pater proposuit Filio dicens:</p>

Actus	
<p>Én szerelmes Fiam, tudod-e azt, hogy az nagy szent szeretetből, ki végzetlen miköztünk vagy, bocsáttalak el én tégedet az halandó testben, hogy emberi nemet megváltanád? Azért légy kész immáran mindenekre, kik írván vannak terólad az próféták által kezdettől fogva.</p>	<p>„Carissime fili, en pro charitate nimia misi te in carnem mortalem ad redimendum hominem, esto ergo paratus pati omnia, quae scripserunt prophetae.”</p>
Responsio	
<p>Felele Úr Jézus Krisztus: Én mennyei szent Atyám! Nem úgy mint én akarom, de mint te (Math. XXVI.)! Demaga panaszt tehetek ez világiak ellen, mert engem nem hisznek te fíadnak lenni és nem veszik az én csodatételimnek bizony tanulságit, de ördögének alítják és azon keménységben maradnak meg.</p>	<p>At Iesus: „Mi pater, non sicut ego volo, sed sicut tu. (Matth. XXVI.) Verumtamen conqueri possum contra mundum, quia me negant Filium Dei, nec recipiunt miraculorum testimonia Iudaei, sed daemonio attribuunt, infirmos curo, mortuos suscito, daemoniacos libero, poenas aeternas malis propono, et vitam aeternam bonis promitto, et tamen in duritia cordis perseverant.”</p>
Probatio	
<p>Mondá öneki Atya Úristen: Én szerelmes fiam! Mind jól látom és jól tudom. De járj el te az szent engedelmességben! Lészen önekik az ő keménységük és minden maguk mentésük önnönmaguk ellen bizonyágul örök kárhozatra.</p>	

Attestatio sanctorum	
<p>Ottan előve állának Szent Mózes és Illés imádván urunk Jézust. Mondának (secundum Ludolfum) először hálát adván őneki az ő ezvilágra jövéséről: Ó, Atya úristennek szerető szent fia! Jóllehet felette keserülünk rajtad, hogy meg kell fogattnod, ostromoztatnod és az keresztfán szörnyű halált szenvedned, de miért irgalmas istenünk vagy, emlékezzél meg mirőlünk az te kegyes kellemetesség szerént! Emlékezzél meg az te szerelmes híveidről, Ábrahámról, Izsákról és Jákobról, mind ő maradékival, kiknek temagadra esküdtél! Jelentsed meg azért minékünk az te nagy irgalmas voltodat!</p>	<p>Tunc Moyses et Elias coram omnibus adorantes Christum et gratias agentes de adventu eius, ut dicit Ludolphus, dicunt: „O Fili Dei Iesu, compatimur quidem tibi, quod debes flagellari, crucifigi et mortem pati, sed tu misericors Deus, memento nostri in beneplacito tuo. Recordare Abraham, Isaac et Israel, servorum tuorum, David, et omnium prophetarum, quibus iureiurando redemptionem promisisti, ostende nobis, Domine, misericordiam tuam.”</p>
Responsio	
<p>Azt hallván úr Jézus Krisztus mondá: Én mennyei szent Atyám! Dicsőíts meg engemet azon dicsőséggel, kit tartok vala, minekelőtte ez világ lenne. Jóllehet az lélek kész reá, de az test gyarló. Íme hol vagyon mindenre, kik tenéked kellemetesek, készen ajánlom önnönmagamat az szerelmes halálra, lelkeknek üdvösségükért.</p>	<p>Tunc Iesus ait: „Clarifica me, Pater, claritate, quam habui, antequam mundus fieret. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. En ego, quae tibi placita sunt, facio semper, scilicet offerens me paratum mori ex charitate pro animarum redemptione.”</p>

Azonnal azért kiötletek az isteni fényesség az ő szent testére is, és szép vala, mint az fényes Nap az szent evangéliumnak bizonyosága szerént. Azt látván Szent Péter mondá azonnal, mint immáron meghallottuk [ti. a prédikáció elején található evangéliumi részletben], és fényes köd bebámulván őket Atyának szózatja is meghallattaték, mennydörgő képpen. Hogy azt hallották volna az szent tanítványok, Péter, János és Jakab, ottan lehullának arcul az földre. Azonközben Szent Mózes szent búcsút vevén elmenének dolgukra, és nagy örömet mondanak ő atyjuk fiainak, Szent Gábel arkangyal az mennyei szent angyaloknak is, kik ott nem valának. És azonképpen mennyekben, paradicsomban és limbuszban nagy öröm, vigasság lőn ez mai szent napon. Azonközben úr Jézus járula az ő tanítványihoz, kik lehullottanak vala, és illetvén őket mondá: Keljete fel, ne akarjatek félni! És mikoron felnyitták volna szemüket, látták hát, csak Jézus önnönmagának vagon. És leszállván velük az hegyről megparancsolá, hogy senkinek ne mondanák az látást, míg embernek ő fia fel nem támadna halottaiból. És az szent tanítványok titkon tarták önnönmagukban, míg az áldott úr Jézus Krisztus mennyek szent országába felmene ő szent atyjának édes jobbára, kit minekünk engedjen megláthatnunk itt szent malasztjának miatta és holtunk után színről színre. Amen.

Mox ergo resplendivit facies eius. Quod Petrus videns inebriatus spiritu dixit ad Iesum: „Domine, bonum est nos hic esse, scilicet perpetuo.” Adhuc loquente Petro ecce nubes lucida obumbravit eos, in qua apparuit Spiritus Sanctus. Et ecce vox Dei Patris de nube sonitu quasi tonitruum dicens: „Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui.” Lyra: id est in quo beneplacitum Dei complebitur de redemptione mundi, ipsum audite, scilicet oboediendo fidei. Haec audientes discipuli et non potentes sufferre maiestatem divinae vocis ceciderunt in faciem. Interim Moyses et Elias recesserunt ad loca sua, et gaudia nuncios Elias ad Enoch dixit: „Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi, in domum etc.” Moyses in limbo ait patribus: „In convertendo Dominus captivitatem etc.” Gabriel in caelo dixit: „Ecce nunc benedicite Dominum.” Tandem Iesus tetigit discipulos dicens: „Surcite, nolite timere.” Et levantes oculos viderunt solum Iesum, qui descendentibus illis tunc praecepit dicens: „Nemini dixeritis visionem etc.”, subiungens genus, quod passurus esset, quod dicit: „O carissimi discipuli, ecce vidistis meam faciem gloriosam, sed in proximo videbitis alapizatum, consputum, cruentatum”, et cetera dilata. Rogemus ergo Christum, ut per suam passionem salvet nos.

„Practica More Conclusionis”
A Celestial Trial and its Functions in the Codex Érdy

This paper presents a less known part of the Codex Érdy (National Széchényi Library, MNy 9, 461b–462b): a celestial trial inserted into the sermon written for the transfiguration of Jesus on the mount. Despite of its dramatic features it hasn't been examined by the Hungarian drama researchers so far. The participants of the tribunal scene are: God, Jesus, Moses, Elias, Peter, Jacob, John and the angels. The source of the Hungarian text was the work of the Hungarian observant Franciscan preacher, Pelbartus de Themesvar (*Pomerium de sanctis*, pars aestivalis, sermo XLV.). The main difference between the Hungarian and the Latin texts is that the Hungarian compiler added a title to the celestial trial and inserted a few Latin paratexts next to the dialogues („Practica more conclusionis”; „Actus”, „Responsio”, „Probatio”, „Attestatio sanctorum”). We can assume that these insertions—because of their rhetorical connotations—might have pedagogical aims: as the codex was addressed for juveniles, too; while the word “practica” in the title links the texts to the school of Vincent Ferrer. The celebrations of the transfiguration is connected to the Hungarian history: the Church commemorates the victory at Belgrade over the Turks. This Hungarian concern may explain why this celestial trial was so spread in the country (we can detect its trace even from a poem from the 17th century): it might have been played as a drama, too.

KILIÁN ISTVÁN

HÁROM SZÍNJÁTÉK AZ EGRI JEZSUITA DIÁKSZÍNPADON¹

Az egri várat rövid ostrom után 1596-ban foglalták el a törökök. 1687 júniusától Antonius Caraffa és német katonái, Koháry István magyar csapatai, Gombos István putnoki kapitány, valamint Vécsei István hajnácskői kapitány katonai egységei zárták körbe Egert azzal a céllal, hogy az Egerben 91 esztendeje állomásozó, nagyszámú török sereget és a hozzájuk tartozókat a hetekig, esetleg hónapokig tartó kiéheztetés után elvonulásra kényszerítsék. A törökök Egerből hónapokig ki sem léphettek, tehát élelmiszert semmiképpen nem tudtak beszerezni. Caraffa katonái a Bükk hegység Eger felé tartó oldalában helyezkedtek el, a hatvani hóstyát, azaz a mostani hatvani temetőt és közvetlen környékét Koháry István csapatai biztosították, s Gombos István és Vécsei Sándor pedig azt vállalták, hogy meggyőzik Pecsí Csorbáziát és egy magyar tisztet, hogy utazzanak el Bécsbe, és hagyassák a császárral jóvá a törökök kivonultatásának tervezetét. A törökök a város teljes elhagyásáig és a kivonulásig pedig nem vásárolhatnak és nem szerezhetnek maguknak élelmet. Amint azonban a városból kivonulnak, már a hosszú gyalogút első jelentős pontjánál kenyeret vehetnek az egységeik számára, ha ezt tisztjeik engedélyezik. A szerződés szövegét természetesen a várat felszabadítani szándékozó egységek tisztjei – Caraffával az élen, – fogalmazták meg, s annak minden betűjét egészen pontosan be is tartották.

Szinte hihetetlen, de a megállapodás szövegét (latin nyelven) az egri jezsuita *Historia Domus* őrizte meg.² A szerződés szövege magyar értelmében így hangzik:

- 1. A törököknek, ha kivonulnak a városból, itt kell hagyniuk ágyúikat, nehezebb támadó és védő fegyvereiket és azok tartozékait is. Kötelesek a szerződés értelmében itt hagyni a templomok harangjait, óráit is, s vissza kell szolgáltatniuk mindent a város parancsnokának.

1 A kutatást az OTKA/NKFIH 83599 sz. programja támogatta.

2 *Historia Domus* (HD) Agriae SJ. I–II. Eger, Főegyházmegyei Levéltár, jelzet nélkül.

- 2. Eger török katonái, valamint hozzátartozóik alsó (kard) és felső fegyvereikkel (puska, pisztoly) távozzanak el a városból december hónap 13-áig.
- 3. Minden török férfi és a nő köteles elhagyni Egert, de távozzanak azok is, akik keresztény magyarokból törökökké lettek. Ha ők mégis maradnának, megtarthatják ingatlanaikat, házaikat, javaikat.
- 4. A törökök Caraffa seregétől 250 szekeret kapnak, ezzel szállíttathatják el ingóságait. Akik távoznak, pénzüket, lovaikat, juhait és szekereiket is magukkal vihetik. 5 aga, azaz 5 magas rangú török tiszt azonban biztosítésként a városban köteles maradni addig, amíg valamennyi török Debrecenig el nem ér.
- 5. Az Egerben maradni szándékozók ne merészeljenek a törököktől kérni löfegyvert, puskát, pisztolyt vagy még kardot sem.
- 6. A távozók biztonságára az úton 400 német lovas ügyel Tokajon át egészen Nagyváradig. Innen a lovasok vissza fognak térni Debrecenbe, s ekkor elengedik az 5 egri török agát, akik ezután szabadon eltávozhatnak. Élelmezésükre Tokajban kapnak 400 kenyeret.
- 7. Valamennyi foglyot Egerben szabadon kell bocsátani!
- 8. Az egri törökök az úton élelmiszert vásárolhatnak maguknak akkor, ha ezt tisztjeik engedélyezik.
- 9. Ezen szerződés megkötése alkalmával lelkünket a teremtő Istennek ajánljuk, – fejeződik be a szerződés szövege –, és a legszentebb szándékkal tesszük ugyanezt Mohamed Mustafa tiszteletére, amit pecsétünkkel is megerősítettünk abban a reményben, hogy ugyanígy cselekszik generalis Caraffa is. „Datum Octaus die Lunae Szeffer anno 1687.” (A Lunae a hétfőt, Szeffer decembert jelenti.)

A szerződéstervezetet Bécs elfogadta, s a mintegy 12000 török elhagyta több mint kilencven esztendő után Eger városát. A törököknek a maklári kapun kellett kilépniük Eger város területéről. A szerződés eredeti latin változata megemlíti, hogy a maklári kapu gyülekezésre kijelölt részénél egy török fürdő található. Ezt a török fürdőt az egri vár régészei néhány évvel ezelőtt megtalálták s ki is ásták, s helyre is állították. Az irány innen Füzesabonyon, Tiszafüreden át tartott Tokajig, innen Debrecen volt a kötelező útirány. Tokajnál a 12000 törököt s a hozzájuk tartozó házi népet is, a kölcsön adott 250 szekeret is át kellett szállítani komppal a Tiszán, majd az emberek után az állatok következtek, lovak, tehenek, birkák stb. Debrecenről Nagyváradig haladtak, ami ekkor már török fennhatóság alatt volt. 1660-ban ugyanis Várad városát elfoglalta a török, (erről tanúskodik Szalárdi János emlékirata is),³ s 1692-ig Várad török kézen volt, ezért elképzelhető, hogy az egri törökök esetleg több napot is eltölthettek itt, innen azonban tovább kellett menniük olyan területig, ahol a török hatalom még erős és stabil volt. Az bizonyos, hogy a szerződés szövegében a legtávolabbi célpont az akkor még török fennhatóság alatt álló Nagyvárad volt. Furcsa gyalogos- és szekér-konvoj lehetett a korábban kiéheztetett, de ekkorra már talán jól lakott emberek, állatok, s szekerek tömege. Izgalmas dolog lenne, ha előkerülne egy beszámoló Váradon vagy bárhol, arról, hogyan, milyen állapotban érkezett a sereg ebbe a partiumi városba. A Koháry István vezette csapatokkal egy időben érkezett meg Pusztabonyák István jezsuita szerzetes a városba, s december 18-án ő választotta ki a majdani gimnázium és templom telkét, amelyen akkor egy török mecset és néhány lakóház állt. A tanítás már a következő évben megkezdődött, 1700-ban lerakták az új templom alapkövét, 1704-ben pedig létrejött a papnevelde is. Bár 1754-ig ideiglenes iskolaépületekben működött az egri jezsuita gimnázium, a tanulók száma fokozatosan nőtt.

Az 1692 és 1772 közötti években Egerben összesen 257 drámát adtak elő, azaz évi átlagban 2–3 drámát vittek színre.⁴ Ebből a hatalmas anyagból most három színi produkciót szeretnék bemutatni.

3 SZALÁRDI 2013.

4 KILIÁN 1993,185–225.

1. Eger, 1700: Az egri vár védelme Dobó István parancsnoksága alatt. A darab teljes latin címe: *Triumphus gloriosus sive Novem Stephanorum pro Agria Strenue pugnantium gloriosa defensio ac victoria.*

A *Historia Domus* őrzi az előadásra vonatkozó feljegyzést, amely összefoglalja a színjáték cselekményét és ír magáról az előadásról is:

„*Defensio arcis Agriae propugnatore Stephano Dobone.* Iidem Dominus Agriensis Episcopus, ut Scholasticae Juventuti stimulos adderet expensas pro Praemijs producenda publice dramate ac Theatralibus Scenis suppeditavit, ac ipsemet Materiam Dramati suggestit. Famosan videlicet Anno 15[52] Agriae exigua Christianorum manu contra immanem potentiam Turcicam defensionem et Heroica facta obsessorum Propugnatore Stephano Dobone. Productum illud fuit Theatro quidem cum scenis erecto in ampla area Collegii nostri sub rupe penes portam. Ipsa tamen Rupe et septem ambulacris ipsisque muris Civitatis Theatri vice deservientibus; et ut tanto patentius Agressiones Murorum, insultus, excursions obsessorum et pugnae exhiberentur, dispositae sunt urgente Illustrissimo Arcis Commendante in ambulacris Machinae aereae, quae quoties actio exigebat, resonarent; cessit drama feliciter, confluente et applaudente tota a longe vicina Nobilitate, praesente etiam Illustrissimo Domino Episcopo Vaciense.”⁵

Telekesy István Eger város püspöke arra buzdította az egri iskola ifjúságát, hogy adjanak elő a nyilvánosság előtt egy drámát, amelynek tárgya az egri vár híres védelme 1552-ben a hatalmas török erővel szemben. Telekesy István (1633–1715) 1699-től volt az egri egyházmegye püspöke. A Rákóczi szabadságharc idején aláírta a Habsburg-ház trónfosztó nyilatkozatát, s ezért a szabadságharc bukása után Keresztély Ágost esztergomi érsek megfosztotta minden egyházi jogától, s ő az Eger város közelében fekvő Szarvaskő nevű községbe vonult vissza. 1711 őszén azonban a pápa visszaállította az egri püspökség élére.⁶

5 *Historia Domus* (HD) Agriae SJ. I. 88; KILIÁN 1993, 191.

6 *Magyar Katolikus Lexikon* XIII., 760–761.

A rendház és az iskola telkének nyugati oldalán, egy domboldalon, hét, párhuzamos sétányt képeztek ki a jezsuiták a telek nyugati határával és a városfallal párhuzamosan.



1. kép: Az egri Gárdonyi Géza Ciszterci Gimnázium udvara, az orgonás mai képe

Az előadás helye a jezsuita telek nyugati szakaszán a városfal innenső részén, az úgynevezett „orgonás” hét sétányán, a jezsuiták telkét záró domboldalon volt. (Ez az ingatlan ma az egri Gárdonyi Géza gimnázium.) A sétányok akkor még elsősorban teátrális célokat szolgáltak. Az csak sejthető, hogy a hét sétányt a domboldalon erre az előadásra képezték ki. A várostrom előadásának ez volt színhelye.



2. kép: Az egeri Gárdonyi Géza Ciszterci Gimnázium udvara: a 18. századi nyugati épületszárny, az új tornaterem, és az orgonás domboldalát fogó támfal

A vár kommandánsa az előadás idejére a sétányokon ágyúkat helyzetetett el, s ezeket, ahányszor erre a játék folyamán szükség volt, meg is szólaltatták. A dráma szerencsésen befejeződött, hatalmas nézőközönség jelenlétében s a közeli nemesség részvételével. Az egeri püspökön, Telekesy Istvánon kívül jelen volt még Vác püspöke, Dvornikovich Mihály is.⁷

A szerző nevét nem ismerjük, de sejtjük, hogy az első két jezsuita pap közül valamelyik lehetett a szerző. A *Historia Domus* alapján évről évre ismerjük azoknak a jezsuitáknak a nevét, akik valaha is Egerben szolgáltak, ebben az évben azonban nincs névadatunk egyetlen jezsuitáról sem. A darab forrása minden bizonnyal az olasz Ascanio Centorio 1566-ban kiadott műve volt.⁸

⁷ *Magyar Katolikus Lexikon* XIV., 646.

⁸ CENTORIO degli HORTENSI 1566, Modern kiadása: CENTORIO degli HORTENSI 1940.

Az egri vár védelméről szóló darab kézírata ugyan nem maradt ránk, de szerencsénkre, a színlapja igen,⁹ s ezt szövegével, a szereplő- és a szerepnevekkel együtt közre is adtuk, s ennek alapján jelenetről jelenetre nyomon lehet követni a dráma cselekményét. Achmetes vezír és Alij basa megtámadták 1552-ben Eger várát, ahol mintegy kétezer nagyon bátor férfiú tartózkodott feleségestül és gyermekestül. Mindannyian megesküdtek arra, hogy a várat fel nem adják, el nem árulják, hanem nemtől, életkortól függetlenül mindannyian részt vesznek a török elleni harcban, hogy a vár elfoglalását megakadályozzák. A küzdelemben az asszonyok különösképpen kitüntették magukat. Negyven napig tartották a várat, a török pedig 13 alkalommal indított támadást a vár ellen, nyolcezer katonáját veszítette el, s végül mégis menekülésre kényszerült, s a vár magyar kézen maradt. Tehát a játék nem a törökök teljes győzelmét adja elő, csak a magyarok és a törökök közötti küzdelem egyik magyarok számára fényes epizódját, amelyben különösképpen az egri asszonyok kitartó harca révén született egy időleges győzelem. Az elmondottakon kívül még két felvonásban lehetünk tanúi a magyarok pillanatnyi győzelmének, és kitartó küzdelmének, s végül a harmadik felvonásban is sorozatos, apró, magyar győzelmek után a törökök elvonulnak, s az egriek pedig győzelmi ünnepet ülnek.¹⁰

A darabban szerepelt 2 török vezér (Achmetes, Aly bassa) s még 4 név nélküli basa, 3 török tribunus, 2 török Ephebus, és még nagyon sokan, az alábbi felsorolás szerint:

9 Lelőhelye: Piarista Rend Magyar Tartományának Központi Könyvtára, jelzete KKK P 33/8/15/23. STAUD 1984–1994, III. 129–130; KASUBA 1895, 17.

10 KILIÁN 2000, 499–519.

Achmet vezirius	1
Aly bassa Budensis	1
Basae	4
Tribunus	3
Ephebi	2
Milites Achmetis	18
Milites Aly	13
Venatores	4
Tartari	6
Dobó Commendans Agriensis	9
Centuriones	3
Milites Dobonis	18
In choro Nicromantiae	4
Tympanistae	2
Captivi, Incolae, Cives, Amasones, Satyri	18
In Choro juventutis Agriensis	22
In choris: Cristianitas	1
Dolus	1
Tyrannus	1
Genii Urbium et Gymnasij	6
Genij Stephanorum	4
Furores	2
Pygmej	8
Cyclopes	4
Liberalitas	1
Labor	1
Solertia	1
Összesen:	158

A szerepnevek és a színlapon közölt cselekmény alapján sejtjük, hogy egy nagyon jól megformált, a történelmi hagyományokra, az időleges győzelemre is támaszkodó, barokk drámát mutattak be Telekesy püspök kívánságára az egri diákok. A jezsuiták egri gimnáziumából nem ismerjük a diákok ezévi létszámát, de azt tudjuk, hogy 1699-ben, az előadás előtt egy tanévvel 300 tanulót tanítottak, s tanítványaiknak többsége, bizonyára a felénél is több, a legalsóbb fokú osztályok, az ábécisták tanulói voltak. Legközelebb csak 1712-ből van Egerből diáklétszám-adatunk, ekkor mindössze csak 80 tanuló járt az egri jezsuita gimnáziumba. Ez a korábbi nagy létszám azt jelenti, hogy a gimnázium valamennyi szerepjátásra fogható tanulóját az egri jezsuiták színpadra állították. Az egri gimnázium egyébként a legnépszerűbb jezsuita gimnáziumok közé tartozhatott, hiszen a jezsuiták feloszlása előtt, 1769-ban az egri gimnáziumban 474 tanulót számláltak. Kolozsvár (489), Kőszeg (460), Pozsony (630), Sopron (481), s Nagyszombat (546) volt népesebb az egri gimnáziumnál.¹¹

2. Eger, 1721: *Hadingus et Hundingus reges*

A második drámának csak a címe és a cselekmény leírása maradt ránk 1721-ből, ezt ugyancsak a templom melletti, akkori jezsuita iskolában, azaz a mai Gárdonyi Géza Ciszterci Gimnázium udvarán adták elő. A címe: *Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae reges*.¹² Az egri püspök, Erdődy Gábor, ezzel a színdarabbal fogadta fivérét, a nyitrai püspököt, Erdődy Ádámot, aki Lengyelországba, Krakkóba tartott valamiféle diplomáciai küldetessel. A nyitrai püspök megbízatását Bécsben esetleg Budán kaphatta. Innen már nem jelentett nagyon nagy kitérőt az egri látogatás, így a diplomáciai megbízatással utazó nyitrai püspök egri látogatása tökéletesen érthető.

11 A 17–18. századi jezsuita iskolák létszám adatait az *Annuae Litterae* alapján összegyűjtötte KILIÁN István, számítógépbe tette N. LUTTER Katalin. Még kiadatlan.

12 *Hadingus et Hundingus Reges*. Előadta a szintaxista és a grammatista osztály. „Sub dio in theatrum educti Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae Reges mutui amoris victimae, quorum prior, ut quo in se animo esset Hadingus exspireretur, mortuum se simulat ac vulgari jubet; cum vero Hundingus audita amici orte, ut suum in eum testaretur amorem, vitam sibi ultro ademisset. Hadingus quoque ne amore concederet nexuit a signo collum, spiritumque adstricto jugulo interclusit.” STAUD 1984–1988, III. 131.

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy Erdődy Gábor Egerben miért a jezsuitáknál fogadja a bátyját. Azt tudjuk, hogy Telekesy István püspök, Erdődy Gábor elődje több éven át a jezsuitáknál kapott lakhelyet. Nyilván egy egészen egyszerű, alkalmi szállásról volt szó, hiszen a jezsuiták még el sem kezdték az építkezést, tehát valamelyik egykori török eredetű családi házban kaphatott szerény otthont. Telekesy idős korában kezdte építeni saját házát. A jelenlegi érseki palota helyén „három kastély” állt, s 1705-ben a püspök az északi szárnyat kezdte helyre hozatni, azt a szárnyat, amelyben ma az egyházmegyei levéltár és az egri Szent István Rádió is működik. 1705-ben Rákóczi Ferencet még ebben a házban fogadta az idős püspök. S az érseki palota első nagyobb szabású és művészi igényű kiépítésre 1715-től Erdődy Gábor idejében került sor, amikor a püspök Giovanni Battista Carlone tervei alapján megépíttette a középső szárnyat.¹³ 1721-ben a püspöki palota még nem lehetett teljesen készen, s ezért jobbnak látta az egri püspök testvérét a jezsuiták telkén és szabadtéri színházában fogadni. S Erdődynek, éppen úgy, mint elődjének, Telekesynek, ekkor még nem lehetett fogadásra alkalmas otthona, ezért az ünnepségre az egri jezsuitáknál került sor. A köszöntő diákok száma sem lehetett kevés.

Erdődy Gábor Antal Pozsonyban született 1684. szeptember 27-én. A nagyszombati jezsuita gimnáziumban tanult. A Collegium Hungaricum Germanicum növendéke volt 1703 és 1706 között. Rómában szentelték szubdiakónussá. Különféle egyházi címek és rangok elérése után Esztergomban kanonok lett, majd elnyerte utódlási joggal Telekesy István után az egri püspökséget.¹⁴

Erdődy László Ádám 1679. szeptember 29-én Nyitra városában született. Pozsonyban és Bécsben tanult. 1698-tól a Collegium Hungaricum Germanicum növendéke volt Rómában, s teológiai tanulmányait is itt végezte el, Rómából már felszentelt papként tért haza 1720-ban.¹⁵

A legátus püspököt látványos színdarabbal fogadták, amit az iskola felső és középső grammatikus tanítványai adtak elő. Két főszereplője volt a nyilván célzottan kiválasztott drámának: az egyik Hadingus, Dánia királya volt, a másik pedig Hundingus, aki Svédország trónját birtokolta. Mindkettejük végzetét, halálát kettejük igen szoros barátsága okozta. Hadingus ugyanis téves információk révén úgy tudta, hogy Svédország királya, Hundingus

13 LÖFFLER 2010.

14 SUGÁR 1984, 394–405.; *Magyar Katolikus Lexikon* III., 216–217.

15 *Magyar Katolikus Lexikon* III., 218; BITSKEY 1997.

meghalt, ezért bánatába belehalt. A hír nem volt igaz, de amikor Hundingus arról értesült, hogy barátja meghalt, ő is ki akarta mutatni barátja iránti szeretetét, s önként vált meg saját életétől.

Furcsa a történet, s még furcsább, ha ezt a történetet valóban a legátus fivér jelenlétében eljátszották, de kétségtelenül eljátszották. Hiszen a két majdnem azonos hangalakú királyi szerepnév alapján az a sejtése az olvasónak, hogy Hadingus és Hundingus vagy testvérek, vagy nagyon jó barátok voltak. A testvéri kapcsolatról a forrás nem nyilatkozik, de ha valóban a két fivér jelenlétében adták elő a darabot, akkor szinte bizonyos, hogy a darab írójának a ránk nem maradt szövegben ezt a testvéri kapcsolatot valamilyen formában érzékeltetnie kellett. Az előadáson a két püspökön kívül jelen volt az egyházmegye teljes káptalanja és nagyon sok nemes is.

Ezután a tragikus kimenetelű dráma után következett egy látványos, kosztümös, zenével kísért, teátrális fogadási ünnepség. A drámát és a teátrális köszöntőt az egri jezsuiták egy napon (július 31-én, Szent Ignác napján), egy műsorban rendezték, de az is lehetséges, hogy kora délelőtt az alkalmi színpadon adták elő a drámát, s a fogadási ünnepségre pedig az orgonáson került sor még ebéd előtt. Staud ezt a két ünnepi programot külön tárgyalja, de valószínűbb az, hogy egy időpontban, egy programban hangzott el a színjáték is és a fogadási ünnepség is.¹⁶

A színjátékot minden bizonnyal jelmezekben, esetleg zenekísérettel, énekbetétekkel vitték színre. Az előadás színhelye az egri gimnázium területén, a sziklával tarkított domboldal alatt felállított alkalmi színpadon zajlott, „sub Jove”, azaz szabadtéren. S ezután következett a köszöntés második része, ami valószínűleg már nem a színpadon zajlott, hanem az úgynevezett „orgonáson”, a hét sétányra osztott domboldalon.

Az iskolaépület északi szárnyának (ma Csiky utcai szárny) első vagy második emelete ekkor még nem volt készen, de valahol a földszinti részben lehetett a házfőnök szobája vagy irodája, mert a forrás szerint innen a püspök ideérkezésekor halk zene hallatszott ki. Az orgonás legalsó sétányára a legfiatalabbakat, azaz az elementárisokat állíttatta a rendező tanár, a második orgonás szinten álltak az alsó grammatikusok, a harmadikon a középső grammatikai osztály növendékei, majd a negyedik szintre a felső grammatikai osztály tanulói kerültek. A hatodik szinten a poéták helyezkedtek el, s végül legfelül, azaz a hetedik sétányon a rétorok kaptak helyet.

16 STAUD 1984–1994, III. 131–132; KILIÁN 1993, 194.

Az érkező kedves vendég az udvar felől közelíthette meg a domb legal-só szintjét, hiszen az északi épületszárny csak 1748-ra készült el. Amikor a vendég és kísérete az udvarra ért, s innen a legalsó sétányszintre fellépde-lő püspökvendéget halk zeneszóval fogadták, de a zenészek valahol rejtve maradtak, s amint felértek az első sétányra mindketten, azonnal észre kel-lett venniük az őket fogadó kis diákokat, akik már jelmezeik miatt is kü-lönlegesen lehettek, hiszen német öltözékben jelentek meg a püspöklegá-tus fogadásán. A második ösvényen szintén szabadtéri szimfonikus zenével köszöntötték a vendéget és kíséretét, s itt az egyik tanuló a nyitrai püspök tevékenységét és szolgálatát magasztalta. A harmadik szinten az alsó gram-matikai osztály tanulói különféle ajándékokat nyújtották át a vendégnek. A következő sétányszinten hűséget fogadott az előkelő vendégnek a középső grammatikai osztály tanulócserege. Az ötödik sétányon a belső titkos taná-csos értelmét és bölcs tanácsait köszöntötték. A hatodik ösvényen a poéták a császári követet költeményeikkel üdvözölték. (A költeményeket ebben az időben recitálva énekelték még, mint a zsolozsmát mondó szerzetesek még ma is.) A hetedik szinten pedig a rétorok szájából a legkegyelmesebb vendégről, a legkegyesebb legátusról szólt a köszöntés, ahol Nyitra püspöke egy igen jól megfogalmazott és hatásosan előadott köszöntő beszédet hallhatott, s majd ezután a vendégek és fogadók asztalhoz ültek és elfogyasztották az ebédet.

Az osztályok jelenlévő növendékei más-más nemzet öltözetében jelen-tek meg. Az elementárisok német ruházatban, talán ez is jelzi, hogy Nyitra püspöke Bécsben kapta a megbízatást, tehát innen érkezett Egerbe. Az alsó grammatikusok a hajdúk magyar viseletében, a középső grammatikai osztály tagjai a mórok öltözkéiben, a felső grammatikai osztály diákjai pedig mind piros, magyar viseletben jelentek meg. A poézis tagjai a múzsa viseletét öl-tötték magukra, s végül a rétorok lengyel ruhákban jelentek meg annak jelé-ül, hogy a püspök Lengyelországba igyekezik. A rétorok ezután hívták meg a püspököt és kíséretét az ebéd elfogyasztására. Mindegyik szinten köszöntő hangzott el, s a köszöntés után Nyitra püspökének és a diákoknak a kivéte-lével valamennyi vendégnek a nekik felkínált bort is el kellett fogyasztani-uk. Eger szőlő- és borkultúrája múltjának ez az ünnepség is jeles eseménye volt. A fogadáshoz természetesen egyéb kellékeket is használtak a fiatalok, löfegyvereikkel, kardjaikkal, zászlóikkal, kürtjeik hangjával tették a csopor-tokat és az ünnepséget is teljesen változatossá. S ha egy-egy szintre a vendég felérkezett, s a neki felkínált italból ivott, hatalmasat dördültek az ágyúk is. Lehetetlen leírni, hogy milyen különlegesen emlékezetes lehetett ez a fogadás és az ebéd. Ez az ünnepség is színház volt. Itt ugyan drámai cselekmény nem volt, díszletük maga az orgona volt a sétányokon, zenész és betanult szö-veg is elhangzott, s még jelmez is volt a szereplő diákokon. Ebben az évben

Gabon Antal, Kelecsényi József és Kunics Ferenc tanított az iskolában, s mivel a szintaxis és a grammatikai osztály tanítója Kunics Ferenc volt, őt kell a dráma szerzőjének tartanunk.¹⁷

3. Eger, 1754: *Faludi Ferenc, Constantinus Porphyrogenitus*

A harmadik színjáték színhelye az eddigiektől eltérően már a jezsuita gimnázium 1754-ben elkészült új épülete, a mai egri Dobó István Gimnázium volt, s a darabot a század egyik legnevesebb jezsuita szerzője, Faludi Ferenc írta,¹⁸ aki életének egy tekintélyes részét Rómában töltötte, római magyar gyóntatóként. A *Constantinus* nagyszombati 1750-dik évi előadása után négy évvel került sor az egri előadásra, amelyhez színlapot is kiadtak.¹⁹

A címlapján az alábbiakat lehet olvasni:

„Constantinus Porfirogenitus. Jeles Játék, Mellyet Nagy Méltóságú, Fő-Tiszteletű Szalai Gróff Barkoczi Ferentz Úrnak, Egri Püspöknek, Felséges Asszonyunk, Koronás Kyrályunk titkos, belső Tanácsának, Nemes Heves és Külső Szólnok Vármegyéknek örökös Fő Ispányának, Országunk Fő Törvény Széke egyik Itilő Birájának etc. etc. ő Excellenciájának Tiszteletére folytatott Jesus Társaságának Egri Új Iskoláiba költőzött Nagyságos, Tekéntetes, Nemes, Tisztes Iffiuság, midőn tudományos érdemeit ezen kegyelmes Méltóság jeles ajándékokkal meg jutalmazni méltóztatta vala ama diszes Játékos Új Palotán, Mellyet Ugyan azon nagy Méltóságnak édes Nemzetének javára szüntelen igyekező kegyessége, adakozása fel-állatott. Egerben 1754. Esztendőben Szent Jakab havának 31. napján. Kassán Nyomtatott az Akadémiai betűkkel 1754. Esztendőben.”²⁰

A játék cselekményét a kor szokása szerint „A játéknak állapottya” címszó alatt a drámaprogram így foglalta össze:

„Halálra kelvén Leo Napkeleti Tsászár, Romanus és Fókás Két Fő Tanátsossára bízá gyenge fiát, Constantinust. Egyik-is, másik-is azon patvarkodék mind egyre, hogy ki-tollya társát ebből a' főtiszt-ségből. Románushoz lágyula a' szerentse el-anynyira, hogy ő egyedül

17 KILIÁN 1993, 195.

18 STAUD 1981, TARNAI 1968.

19 SÁRKÖZY 2005, 126–138; FALUDI Ferenc, *Constantinus Porphyrogenitus*, Nagyszombat, 1750 = *Jezsuita iskoladramák* I., 81–150, FALUDI Ferenc, *Constantinus Porfirogenitus*, Eger, 1754 = *Uo.*, 151–210.

20 BEK MIN A./10; KILIÁN 1993, 209; *Jezsuita iskoladramák* I., 153; STAUD 1984–1994, III. 145.

igyengetné az Iffiu Fejedelmet, és bírná az Országot. De ezzel sem elégedvén az Országlásnak fényétől megtántorodott Románus, arra szepelkedék minden esze, ereje, ravaszkodása, hogy kiszorítván Constantinust-is, önőn fiát, Artémiust ültesse a'Taszári székbe. Ez a telhetetlen vágyódás úgy meg utáltatta Románust, hogy még tulajdon magzattya-is tzimborát kötvén Fókással, meg támadnák Apjokat és arra bírnák a' dolgot, hogy szám-kivettetnék Próta Szigetébe. Constantinus pedig, mint ügyes Ura a' Tsaszári székre magasztaltatnék.”²¹

Előadták, tehát: „Ama diszszes Játékos Palotán, Mellyet ugyan azon nagy Méltóságnak édes Nemzetének javára szüntelen igyekező kegyessége adakozása állatott.” Ez a „játékos, diszszes Palota” itt van Egerben, a Dobó gimnázium II. emeletén. Erről az iskolaépületről azt kell tudni, hogy építésének költségeit, Eger város egyik magas rangú, és mindig jótékony papja, és segédpüspöke, Foglár György adományozta a jezsuitáknak, minthogy a jezsuiták az iskolaépítés költségeit éppen akkor vállalni nem tudták.



3. kép: A jezsuita gimnázium oromfalának felirata 1754-ből

21 KILIÁN 1993, 209; *Jezsuita iskoladrámák* I., 154.

Foglár alapította az egri jogakadémiát, s az ő nevéhez fűződik az egri internátus felépíttetése is, amely mind a mai napig Foglár néven ismert Eger városában.²² A jezsuita rend feloszlását követően, az 1800-as tűzvész idején már a cisztereké volt a rendház, a kolostor és az iskola is. Ezekben ekkor rendkívül nagy károk keletkeztek, de a ciszterci rendnek több évi munkával sikerült mindent helyreállítani. Az 1827. évi tűzvész alkalmával azonban ismét leégett a rend temploma, kolostora és a gimnáziuma is. Ezt követően a gimnázium visszaköltözött a templom melletti eredeti épület nyugati szárnyába, a kiégett (mai Dobó) gimnáziumot pedig Pyrker érsek vásárolta meg, helyreállította, és továbbajándékozta a katonaságnak. A továbbiakban már nem működött egyházi intézményként.

Ebben a gimnáziumépületben volt az első egri színházterem, amelynek a méreteiről Kasuba Domonkos²³ tájékoztatott minket: a terem hossza 15 méter, szélessége pedig 12 és fél méter volt. A színpadtól távolodva a nézőhelyeket fokozatosan emelték, így a legtávolabb álló nézők is láthatták a darabot. Emellett a nagy színházterem mellett volt egy kisebb méretű deklamációs terem is, ahol a deklamálón kívül csak néhány erre illetékes, jeles személy fért el.

A színháztermet az átadás idejére díszesen kifestették, s a legelőkelőbb nézők természetesen úgynevezett zártszékben kaptak nézőhelyet, de a többség a hátrafelé emelkedő állóhelyen szorongott. A nézők az egykor díszes és széles lépcsőházban közvetlenül mehettek fel az utcáról a II. emeletre. Az egri jezsuita templom baloldalán, fenn a II. emeleti szintjén a gimnáziumból volt megközelíthető az egyik empórium. S ezt még az én diákkoromban színi szertárnak hívták, s mi is az alkalmi színpad elemeit, díszleteit ide hordtuk fel, de még ezen kívül nagyon sok olyan dolgot is találhattunk ott, amelyet még a hajdani, talán a 18. századi színpadon használtak.

Ez az a híres, díszes játékos palota, amely 1754-ben már igazi színház lehetett, s amely éppen ezért megérdemelné azt, hogy az épület falán emléktábla hirdesse: itt volt Eger város első színházterme.

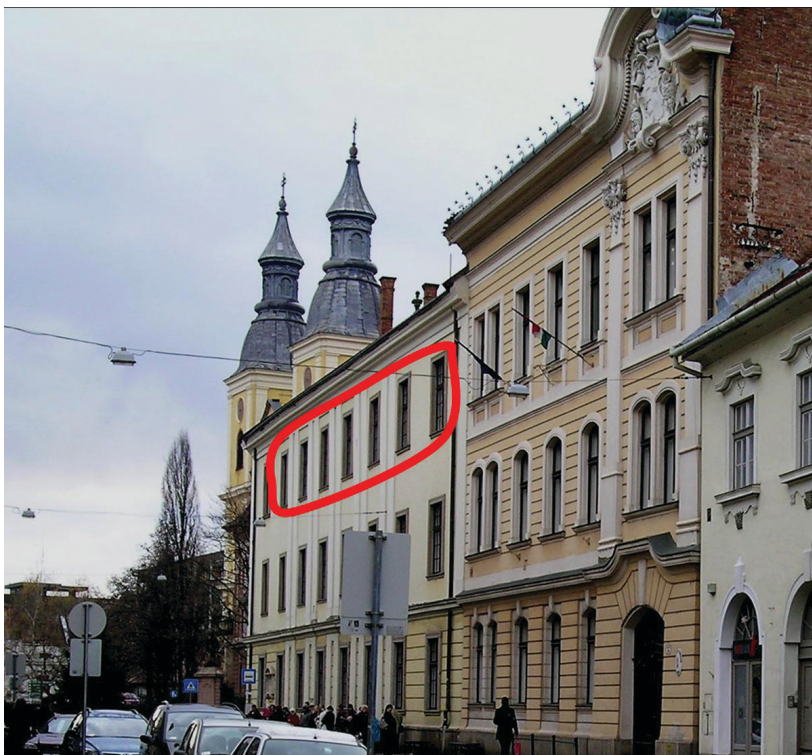
Végül még egy személyes megjegyzés: első, de máig sem feledhető színházi élményemet itt szereztem egy diákelőadáson (Szophoklész: *Antigoné*), s bár kutatási témámhoz, a 17–18. századi magyar dráma és színház történetéhez nem ez az előadás vezetett el, hanem egy kéziratoss minorita drámakötet,²⁴ de az egri jezsuita színház történetének kutatása szinte egész pályámat végigkísérte.²⁵

22 *Magyar Katolikus Lexikon* III., 732.

23 KASUBA 1895, 25.

24 KILIÁN 1967.

25 KILIÁN 1974; KILIÁN 1993; KILIÁN 2000; KILIÁN 2002; KILIÁN, 2015.



4. kép: A hajdani színházterem külső képe a Dobó István Gimnázium épületének 2. emeletén (fotók: Nagyné Lutter Katalin)

Three Dramas on the Jesuit School Stage of Eger

Towards the end of the 150-year Turkish occupation, in 1687, the Turks were already invested within the town of Eger, thus they agreed to leave: the Latin contract between the Turks and Caraffa (head of the Imperial troops) on the terms of the Turks' leave survived in the Jesuit *Historia Domus* of Eger. Some weeks later, the Jesuit monk István Pusztabonyák arrived in the town, he chose the sites of the future school and church; the Jesuit school opened next year, building of the church started in 1700, the seminary opened in 1704. Though the school was in a temporary building untill 1754, the number of students increased. In the period between 1692–1772, 257 dramas were performed, i.e., they had 2–3 annual performances.

The paper refers to three dramas of this corpus. Only the periocha of the first two survived: in 1700, 158 actors took part in the *Triumphus gloriosus sive Novem Stephanorum pro Agra Strenue pugnantium gloriosa defensio ac victoria*. In 1721, the Danish play *Hadingus et Hundingus reges* was ordered by Erdődy Gábor, bishop of Eger, who received his brother, bishop of Nyitra with this performance. The guest was welcomed also by a spectacular festivity.

Faludi Ferenc's *Constantinus Porphyrogenitus* (survived with full text) was performed already in the new theatre hall, in 1754.

Líceum Kiadó
Eger, 2016